LOS HOMBRES de la historia

164

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Byron

Centro Editor de
América Latina

Roberto Sanesi

Es difícil determinar qué hay que considerar más atentamente en Byron, si el poeta o el personaje, ambos contradictorios y, tal vez por esto mismo, representativos de una época cuyo pensamiento empezaba a dirigirse, después de Rousseau, al análisis de la conciencia individual, a la búsqueda afanosa de una identidad que deriva de una visión trágica de la vida. Es cierto que los dos aspectos están ligados, pero es más probable que haya sido el personaje (en parte construido) el que creó el mito del poeta Byron, el que arrojó sobre su poesía su luz satánica de la cual rara vez logran escapar el crítico y el lector, y no que el poeta, con su obra, haya creado o por lo menos reforzado ese mito del típico personaje romántico, del rebelde aristocrático, heredero desilusionado de la Revolución Francesa, para quien entre las guerras napoleónicas y el desorden del progreso industrial, aparecía claro el desmoronamiento de la orientación iluminista.
De todos modos queda el hecho de que Byron, alienado por la sociedad y la cultura en que vivía, aislado en un universo sin sentido y dirigido hacia un fin igualmente sin sentido, volcán ardiente de fuego infernal a los ojos de sus contemporáneos, impulsivo, incontrolable, incestuoso, homosexual, heterosexual, admirado por hombres como Goethe, Foscolo Shopenhauer y Stendhal y acusado por otros, como Leopardi, de histrionismo y grosería, ha quedado como el símbolo de un concepto heroico, desesperado y al mismo tiempo positivo de la vida.

1. Freud
2. Churchill
3. Leonardo de Vinci
4. Napoleón
5. Einstein
6. Lenin
7. Carlomagno
8. Lincoln
9. Gandhi
10. Van Gogh
11. Hitler
12. Homero
13. Darwin
14. García Lorca
15. Courbet
16. Mahoma
17. Beethoven
18. Stalin
19. Buda
20. Dostoievski
21. León XIII
22. [illegible]tzsche
23. Picasso
24. Ford
25. Francisco de Asis
26. Ramsés II
27. Wagner
28. Roosevelt
29. Goya
30. Marco Polo
31. Tolstoi
32. Pasteur
33. Mussolini
34. Abelardo
35. Pio XII
36. Bismarck
37. Galileo
38. Franklin
39. Solón
40. Eisenstein
41. Colón
42. Tomás de Aquino
43. Dante
44. Moisés
45. Confucio
46. Robespierre
47. Túpac Amaru
48. Carlos V
49. Hegel
50. Calvino
51. Talleyrand
52. Sócrates
53. Bach
54. Iván el Terrible
55. Delacroix
56. Metternich
57. Disraeli
58. Cervantes
59. Baudelaire
60. Ignacio de Loyola
61. Alejandro Magno
62. Newton
63. Voltaire
64. Felipe II
65. Shakespeare
66. Maquiavelo
67. Luis XIV
68. Pericles
69. Balzac
70. Bolivar
71. Cook
72. Richelieu
73. Rembrandt
74. Pedro el Grande
75. Descartes
76. Eurípides
77. Arquímedes
78. Augusto
79. Los Gracos
80. Atila
81. Constantino
82. Ciro
83. Jesús
84. Engels
85. Hemingway
86. Le Corbusier
87. Elliot
88. Marco Aurelio
89. Virgilio
90. San Martín
91. Artigas
92. Marx
93. Hidalgo
94. Chaplin
95. Saint-Simon
96. Goethe
97. Poe
98. Michelet
99. Garibaldi
100. Los Rothschild
101. Cavour
102. Laplace
103. Jackson
104. Pavlov
105. Rousseau
106. Juárez
107. Miguel Angel
108. Washington
109. Salomón
110. Gengis Khan
111. Giotto
112. Lutero
113. Akhenaton
114. Erasmo
115. Rabelais
116. Zoroastro
117. Guillermo el Conquistador
118. Lao-Tse
119. Petrarca
120. Boccaccio
121. Pitágoras
122. Lorenzo el Magnífico
123. Hammurabi
124. Federico I
125. G. Bruno
126. Napoleón III
127. Victoria
128. Jaurés
129. Bertolt Brecht
130. Che Guevara
131. Proust
132. Franco
133. Danton
134. Atatürk
135. Lavoisier
136. Bertrand Russell
137. Marat
138. Justiniano
139. Camilo Torres
140. Francisco Solano López
141. Ho Chi Minh
142. Lumumba
143. Luther King
144. César
145. Mariano Moreno
146. Aristóteles
147. Luchino Visconti
148. Sarmiento
149. Hipócrates
150. Anibal
152. Los Kennedy
153. Diego Rivera
154. Von Braun
155. Los Curie
156. Malcom X
157. Stendhal
158. Pio IX
159. Sartre
160. Dali
161. Eva Perón
162. Mao Tse-tung
163. Martí

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma-Milán

Director responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli

164 - Byron - La Restauración
Este es el cuarto fascículo del tomo La Restauración (Vol. III). La lámina de la tapa pertenece a la sección La Restauración del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Centro Editor de América Latina S. A.
Cangallo 1228 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Arge
Se terminó de imprimir en
Bs. 2.50

Byron

Roberto Sanesi

1788

El 22 de enero nace en Londres, George Gordon Byron, hijo de John Byron y de Catherine Gordon.

1791

En Valenciennes muere John Byron; se supone que por suicidio.

1798

Muere William, quinto lord Byron, y tío del futuro poeta, quien lo sucede como sexto lord.

1801

Byron es inscripto en la escuela de Harrow.

1805

Entra en el Trinity College de Cambridge. Algunas de las poesías que escribe durante este período aparecerán al año siguiente con el título de *Fugitive pieces* (*Fragmentos fugitivos*).

1807

Publica *Poems on various occasions* (*Poesías para diversas ocasiones*); el contenido de este volumen abarca parte del anterior. Esta colección de poemas, que según su autor hubiera debido merecer los elogios de los especialistas y la admiración de las duquesas y que hubieran debido vender todos los libreros de la ciudad, recibió en cambio el rechazo de la *Edinburgh Review*.

1809

Con el título *English bards and Scotch reviewers* (*Bardos ingleses y revisores escoceses*) el poeta publica una violenta sátira como respuesta a la crítica de la *Edinburgh Review*. Byron toma posesión de su sitial en la Cámara de los Lores. El 2 de julio parte de Inglaterra con su amigo Hobhouse, en un viaje que lo lleva de Portugal a España y de Albania a Grecia y a Turquía. Vuelve a Inglaterra en julio de 1811.

1811

En agosto muere Catherine Gordon, madre de Byron.

1812

El 27 de febrero el poeta pronuncia un discurso en la Cámara de los Lores. Publica los dos primeros cantos de *Childe Harold's pilgrimage* (*El peregrinaje del joven Haroldo*), que había terminado en Esmirna en 1810. "Me he despertado y me encuentro famoso".

1813

Al año siguiente publica *Waltz* y los dos "relatos en verso" *The giaour* (*El infiel*) y *The bride of Abydos* (*La esposa de Abydo*).

1814

Publica los "relatos en verso" *Lara* y *The corsair* (*El corsario*). De esta última obra vende 14.000 ejemplares en un solo día.

1815

El 2 de enero se casa con Ann Elizabeth Milbanke. El 10 de diciembre nace su hija, Augusta Ada. Publica *A selection of hebrew melodies ancient and modern* (*Selección de melodías hebreas antiguas y modernas*).

1816

El 16 de enero lady Byron abandona el hogar conyugal. El poeta publica el tercer canto del *Childe Harold's pilgrimage* y en abril se va de Inglaterra para siempre. Lo sigue Claire Clairmont. Compone la poesía *The dream* (*El sueño*). Aparecen los poemas *Parisina* y *The siege of Corinth* (*El sitio de Corinto*). En Suiza Byron se encuentra con el poeta Shelley. Escribe el poema *The prisoner of Chillon* (*El prisionero de Chillon*) y comienza a escribir *Manfred* (*Manfredo*). En octubre llega a Italia, se detiene brevemente en Milán y en noviembre se encuentra en Venecia, donde se establece en el Palacio Mocenigo.

1817

El 12 de enero nace Alegre, hija del poeta y de Claire Clairmont. Byron visita Roma. Aparecen el poema dramático *Manfred* y *The lament of Tasso* (*El lamento de Tasso*).

1818

Aparecen *Beppo, a Venetian story* (*Beppo, una historia veneciana*) y el cuarto canto del *Childe Harold's pilgrimage*. Byron empieza a escribir *Don Juan*, poema en octavas.

1819

Byron va a Rávena en pos de la joven Teresa Gamba, condesa Guiccioli, de quien se convierte en amante. Compone el poema *Stanzas to the Po* y publica los dos primeros cantos del *Don Juan*. Entra en contacto con algunos miembros de la Carbonería.

1821

Aparecen *Caín*, *Sardanapalus*, *The two Foscari* y *Marino Faliero*. En marzo muere en Bagnacavallo su hija Alegre. Escribe *The vision of Judgement* (*La visión del Juicio*). Abandona Rávena y se dirige a Pisa, donde se establece en la casa de los Lanfranchi.

1822

El 8 de julio la nave en la que viajaba Shelley de regreso de Pisa es sorprendida por una tormenta y el poeta se ahoga. Su cuerpo aparece diez días más tarde y es reconocido en la playa, en presencia de Byron. Éste se traslada a Génova. El 15 de octubre aparece el primer número de la revista *The Liberal* que, entre otras cosas, contiene *The vision of Judgement*.

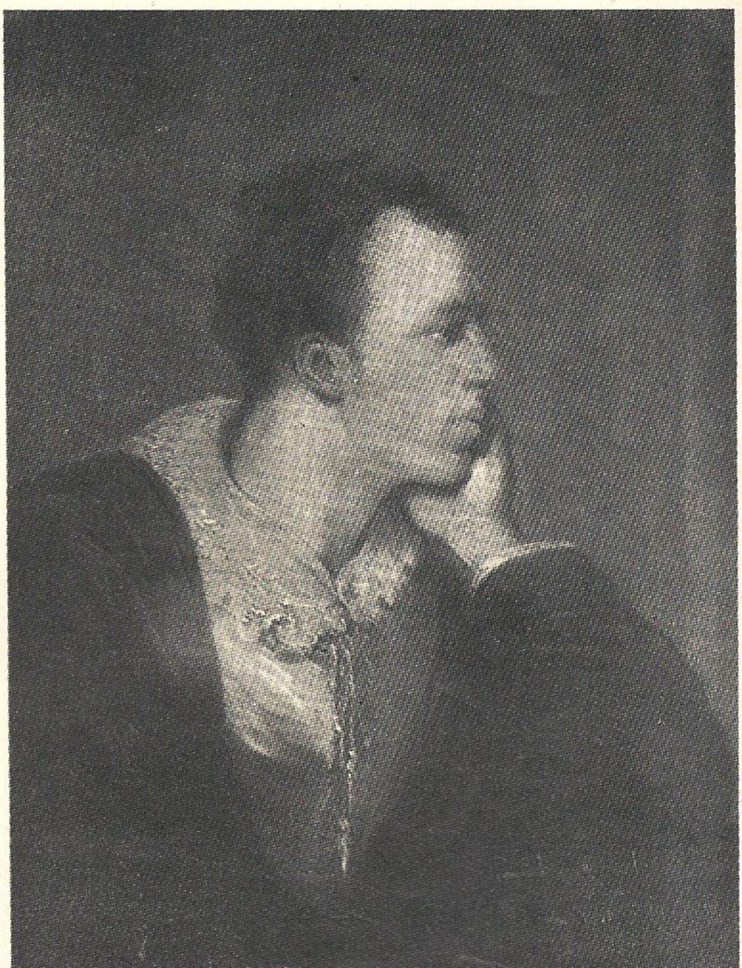
1823

Publica los cantos VI - XIV del *Don Juan*, el cuento en verso *The island* (*La isla*) y la tragedia *Werner*. El 16 de julio deja Italia y se dirige a Grecia en el barco inglés "The Hercules". En agosto llega a Cefalonia.

1. Byron. Grabado del retrato de E. West. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).

2. Byron. Retrato de R. Westall. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).

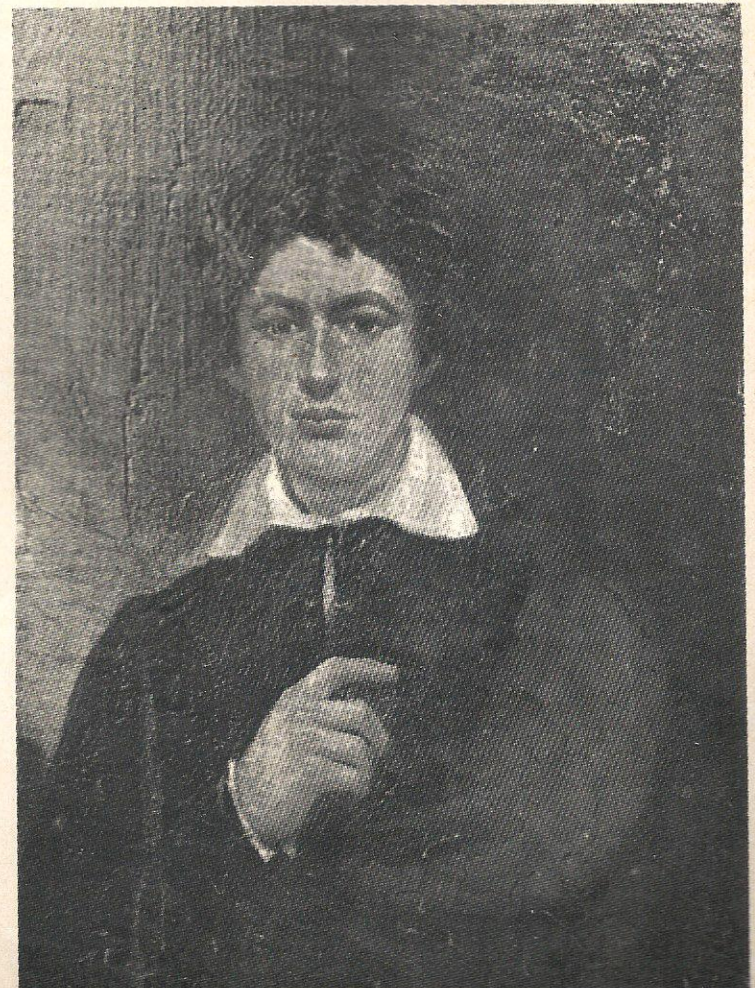
3. Byron. Retrato juvenil anónimo. Atenas, Museo histórico y etnológico de Grecia (Malvisi).



2



1



3

1824

Publica los cantos XV y XVI del *Don Juan* y el "misterio" *Heaven and Earth* (*El cielo y la tierra*). El 6 de enero llega a Missolungi. El 22 de enero compone *On this day I complete my thirty-sixth year* (*En este día completo mi trigésimo sexto año*). Muere el 19 de abril a raíz de un violento ataque de fiebre reumática.

¿Poeta o personaje?

Irracional, extravagante, doliente, solitario en medio de la furia de los elementos que lo rodean, tenebroso, hermoso y trágico, apasionado y un poco cínico, dominado —según la imagen de Charles Du Bos— por una constante *besoin de fatalité* y obsesionado por la necesidad de una libertad moral sin límites. Libertad moral que, si bien a veces está cargada de significado político, suele expresarse simbólicamente a través de todo acto posible de transgresión sexual. Agréguese a todo esto la exaltación de lo exótico (donde hasta Grecia y Roma tienen una fuerte connotación exótica) y, en el *cliché* genérico del primer héroe romántico, se reconocerá también el retrato de lord Byron. Es difícil decir qué hay que considerar más atentamente en Byron, si el poeta o el personaje, ambos contradictorios y tal vez, por esto mismo, representativos de una época cuyo pensamiento empezaba a dirigirse, después de Rousseau, al análisis de la conciencia individual, a la búsqueda afanosa de una identidad que deriva de una visión trágica de la vida. Es cierto que los dos aspectos están ligados, pero es más probable que haya sido el personaje (en parte construido) el que creó el mito del poeta Byron, el que arrojó sobre su poesía esa luz satánica de la cual rara vez logran escapar el crítico y el lector, y no que el poeta, con su obra, haya creado o por lo menos reforzado ese mito del típico personaje romántico, del rebelde aristocrático que en la plenitud de un optimismo liberal ciego recoge la angustia del hombre contemporáneo, heredero desilusionado de la Revolución Francesa, para quien entre las guerras napoleónicas y el desorden del progreso industrial, aparecía claro el desmoronamiento de la orientación iluminista.

No es casual que Byron poeta, juzgado por el contexto de la tradición, la sociedad y la cultura inglesas, asumiera escaso relieve después de las exaltaciones del momento; tanto es así, que aún hoy podemos decir que los intentos por llevar a cabo un análisis crítico objetivo y sereno de los textos y una revaloración literaria de los mismos, son raros. Mientras su influencia fue muy profunda en la Europa "continental" y particularmente en aquellos países en los cuales se estaban preparando las revoluciones nacionales, donde aunque en apariencia se había llegado a una organización social estable, los fermentos ideológicos minaban las conciencias que sostenían que el hombre estaba aún bien lejos de haber llegado a un estado ideal. Sin embargo, aunque nos propongamos atender solamente al personaje Byron como prototipo evidente del hombre romántico, habrá que distinguir entre los motivos auténticos y las actitudes histriónicas que lo llevaron —aunque fuera en forma inconsciente— a asumir una máscara. Habrá que buscar los primeros motivos en la infancia triste, en la falta de amor materno, y los siguientes —no menos significativos desde el punto de vista psicológico— por los cuales, una vez que asumía una máscara, el poeta se sentía obligado a mantenerla aun contra su voluntad o, según el caso, a modificarla conscientemente, con perfecto sentido de la oportunidad. Porque a pesar de su naturaleza colérica más que románticamente apasionada, Byron poseía también una naturaleza fría y calculadora que le permitía dominar el impulso emotivo toda vez que le resultara conveniente para modificar la imagen que de sí mismo pretendía dar públicamente. Aunque es posible que esto fuera cierto sólo al principio, o sea, antes de que el poeta se viera envuelto en la trama que él mismo se había construido.

De todos modos, queda el hecho de que Byron, "alienado por la sociedad y la cultura en que vivía, aislado en un universo sin sentido y dirigido hacia un fin igualmente sin sentido, volcán ardiente de fuego infernal a los ojos de sus contemporáneos, impulsivo, incontrolable, incestuoso, homosexual, heterosexual —lo que era suficiente como para suscitar la envidia de cualquier hombre—, el más fascinante de los amigos y a veces el más indiferente, de una belleza excepcional tal vez oscurecida por una incipiente gordura, convencido de que la condición humana es desesperada y, sin embargo, dispuesto a morir por la libertad política de Grecia, una mente brillante pero indisciplinada y, en el sentido goethiano, poco cultivada pero de una creatividad inagotable"[1], fue un verdadero protagonista, admirado —aunque con reservas— por hombres como Goethe, Foscolo, Schopenhauer y Stendhal; y acusado por otros —como por ejemplo Leopardi— de histrionismo y grosería; de todos modos ha sido durante generaciones el símbolo de un concepto heroico, desesperado y al mismo tiempo positivo de la vida.

Las circunstancias y la disposición

Entre la primera generación romántica (Coleridge, Wordsworth) y la segunda (Byron, Shelley, Keats), la situación política europea había cambiado notablemente. Durante los años de formación de Byron, comprendidos entre la Revolución Francesa y la Santa Alianza y caracterizados por las largas luchas con la república francesa y Napoleón, también en Inglaterra se asiste a un progresivo avance de las posiciones reaccionarias y la guerra, que en la práctica venía prolongándose desde 1793, tuvo una influencia negativa en el desarrollo social de la nación. Como escribió G. M. Trevelyan: "Por las violentas alteraciones que produjo en la vida económica y su tono de reacción antijacobina contra toda propuesta de reforma y contra cualquier movimiento de simpatía hacia los requerimientos y los sufrimientos

de los pobres, la guerra constituía el peor de los climas posibles frente a los cambios sociales e industriales que entonces progresaban rápidamente. La escuálida ciudad inglesa creció entonces para corresponder a las imprevistas exigencias del nuevo tipo de industrial y de comerciante de buen mercado, a quien no hubo ningún poder público que sirviera de guía y de control. Un individualismo preponderante, que no inspiraba más idea que el lucro rápido, creó el modelo vulgar de la vida moderna industrial y de cuanto la rodea"[2]. Y luego: "Mientras Napoleón recorría Europa, la extravagancia y la excentricidad de nuestros *dandies* llegaba a su culminación en los días del Bello Brummel, y la poesía y la pintura del paisaje inglés atravesaban por su período de mayor fulgor. Wordsworth, cuyo genio se había estimulado y turbado en tiempos de paz con la Revolución Francesa, durante la larga guerra había recuperado completamente su equilibrio, hasta el punto de ser capaz de expresar en muchas poesías el concepto filosófico de 'una paz esencial, que subsiste en el corazón de una agitación sin fin': un sentimiento más difícil de suscitar y de custodiar en el marco de circunstancias que ofrece la moderna guerra totalitaria"[3].

Rara vez, por lo menos desde el período de la revuelta de 1640, las condiciones de los campesinos y de los obreros ingleses habían sido tan miserables y rara vez había sido tan evidente la diferencia entre las clases sociales. En estos años de intereses rígidamente divididos el ingreso medio de un obrero inglés era de once esterlinas al año (la edad media de un obrero algodonero era de cuarenta años), mientras por otra parte para el propietario y para el nuevo industrial la guerra representó tan sólo un aumento significativo de los réditos.

Se suspendió el *habeas corpus*, se declaró ilegal todo tipo de asociación obrera, se consideró como sedicioso cualquier movimiento que tendiera a mejorar las condiciones de trabajo y de vida de las clases no privilegiadas. El 16 de agosto de 1819 se habían reunido en el campo de San Pedro, en Manchester, sesenta mil personas que pedían el sufragio universal. La caballería cargó contra ellas y hubo once muertos. En memoria de este hecho y por asonancia con Waterloo, se dio a este lugar el nombre de Peterloo. No hay que sorprenderse, entonces si precisamente en este período nació el socialismo inglés. Ni hay que sorprenderse, tampoco, si la actitud de la nueva generación romántica se distinguió tanto de la de la generación anterior, que si bien al principio había demostrado algún entusiasmo por la Revolución Francesa, luego se había encerrado en su propio moralismo de fondo. El tono de Byron y de Shelley, por el contrario, muy pocas veces es solamente melancólico. En general es rebelde, apasionado, tenebroso, anticonformista, ateo, escéptico, aun cuando estos diferentes aspectos puedan aparecer contradictorios. Y aun cuando estas características que aparecen en él no son tan sólo el resultado de una toma de conciencia del estado actual de las cosas, sino que se ven complicadas por sus vivencias personales y aun por su índole particular, la que nos lleva a pensar que a veces el poeta se crea obstáculos artificiales para alimentar una pasión que no siempre era totalmente auténtica sino que era producto de su masoquismo. ¿Acaso no eligió como mediador-antagonista de sí mismo a la aristocracia y la burguesía de su tiempo, como si buscara encarnizadamente en ellas el desprecio? Porque es erróneo creer que Byron haya sido un "verdadero" aristócrata, que haya crecido en una atmósfera de privilegio y de poder. Tal vez sería más exacto en este sentido decir que Byron se sirvió de su pertenencia a una determinada clase social para acentuar aquellos aspectos contra los cuales más tarde podría arrojar las invectivas que ya expresaban su gestos. Gestos que, en tanto recaían en él, cobraban el significado de una victoriosa protesta. ¿Pero acaso es posible que él haya querido construir con tanta determinación la figura simbólica que resultaría el "prototipo romántico", y que la haya querido construir tan sólo para destruir, en sí mismo y con sí mismo, el símbolo de una condición inaceptable? Si la pregunta es legítima, la respuesta no es fácil. En algunos apuntes que escribió para una novela, se puede encontrar un fragmento que podría muy bien ser autobiográfico: "Evidentemente se sentía preso de alguna inquietud irremediable; pero que ésta surgiera de la ambición, del amor, del remordimiento, del dolor, de una o de todas estas cosas o simplemente de un temperamento morboso rayano en la enfermedad, no podría decirlo; había circunstancias que hubieran podido justificar la aplicación de cada una de estas causas; pero, como he dicho antes, eran tan contradictorias que no se podría definir ninguna con precisión. Donde hay misterio, se suele suponer que deba existir el mal; yo no sé cómo pueda ser esto, pero en él, por cierto, existía el primero, aunque no me sea posible determinar la extensión del segundo". Como resulta evidente, se conjugaron la disposición natural y las circunstancias, los aspectos incidentales de su vida (el rango social, la belleza, los amores regulares e irregulares) y el *Zeitgeist*, el "espíritu de la época", aquella ansia cósmica, aquella disposición al *spleen* para constituir el personaje cuyo prototipo se encuentra en el *Werther* de Goethe.

Los primeros años

George Gordon Byron nació en Londres el 22 de enero de 1782, descendiente de una antigua familia normanda impetuosa y extravagante; tuvo una infancia poco rica y menos feliz. Su padre, el capitán John Byron, murió en Valenciennes en 1791 (se ha hablado de suicidio, pero no hay pruebas que puedan confirmar esta suposición), después de haber dilapidado casi completamente tanto el patrimonio de su primera mujer —de la cual había tenido una hija: Augusta— como el de la segunda. Su madre, Catherine Gordon, descendiente de la familia real de Escocia, de modales provincianos, psíquicamente débil, opresiva, contribuyó a modelar el carácter del futuro poeta pasando de actitudes de ternura morbosa a otras de violencias inexplicables. Según parece, más de una vez escarneció a su hijo por la deformidad que lo marcaba desde el nacimiento: una deformación de los tendones que lo hizo cojear siempre. En estas ocasiones, al dolor físico se agregaba un profundo sentimiento de vergüenza que casi nunca, aunque él lograra disimularlo, lo abandonó. Mientras la figura del padre, con el tiempo, asumía valores casi míticos (se conoce la defensa que de éste hizo el poeta en una carta de 1823 a J. J. Coulmann para corregir lo que se había escrito en un prefacio a la traducción francesa de su obra), la intolerancia hacia la madre fue creciendo y aún en 1804, en una carta a Augusta, podemos leer entre otras cosas: "En lo que a mí se refiere, no tengo nada que decirte que pueda serte divertido, sino repetirte mis lamentos contra la que es mi tormento, cuyo comportamiento *diabólico* (perdona si mancho esta hoja con una palabra tan dura) parece aumentar con la edad y adquirir nueva fuerza con el tiempo. Cuanto más la conozco, más crece mi aversión... afirma que la odio, que me alío con sus peores enemigos, vale decir tú, lady Carlisle y Mr. Hanson y, puesto que no finjo ni la contradigo, nos vemos todos *honrados* con una muy numerosa serie de epítetos, algunos demasiado groseros como para que pueda repetirlos...". El período que transcurrió en la escuálida casa de Aberdeen, donde la señora Byron se había trasladado a la muerte de su marido, en una atmósfera de miseria, de tristeza y de histerismo, debió ser una verdadera pesadilla. Fueron los años oscuros de aquellas "experiencias fatales" a las que Byron a menudo se refirió en un tono siempre misterioso y que se deben asociar, con toda probabilidad, a la "nurse" escocesa May Gray: "Mis pasiones se desarrollaron bien temprano, tanto que pocos me creerían si yo tuviera que precisar el período y los hechos. Tal vez fue ésta una de las razones que originaron la anticipada melancolía de mis pensamientos, anticipándome la vida". Se comprende cómo Byron se haya visto obligado desde la infancia a buscar un equilibrio, difícil, en el anticonformismo más extrovertido y violento y, en definitiva, en una continua contempla-



1

ENGLISH BARDS,

AND

Scotch Reviewers.

A SATIRE.

I had rather be a kitten, and cry, mew!
Than one of these same metre ballad-mongers.

SHAKSPEARE.

Such shameless Bards we have ; and yet 'tis true,
There are as mad, abandon'd Critics too.

POPE.

LONDON:

PRINTED FOR JAMES CAWTHORN, BRITISH LIBRARY,
No. 24, COCKSPUR STREET.



2

1. Byron en la época de su primer viaje. Grabado de W. Finden. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).

2. Portada de English bards and Scotch reviewers (Malvisi).



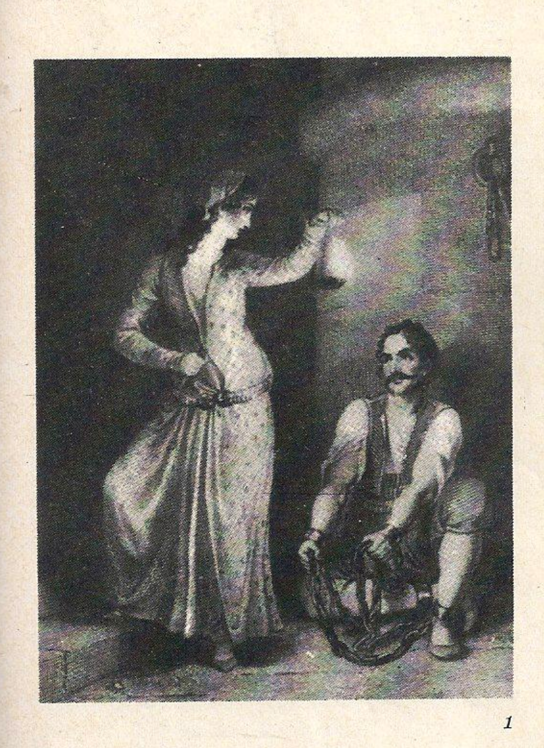
1. La esposa de Abydo, *de Delacroix. París, Museo del Louvre* (Arborio Mella).

ción de sí mismo. En 1798, a la muerte de su tío William, quinto lord Byron, heredó el título, pero los bienes que lo acompañaban no podían darle más que derechos formales, aunque por lo menos le permitieron recibir una educación acorde con su rango. La condición económica familiar siguió siendo de algún modo precaria, porque –hay que decirlo– la madre y el hijo no eran buenos administradores y, por otra parte, la necesidad de mantener un decoro que estuviera a la altura del título adquirido, hacía que la situación fuera aún más difícil. Byron no podía sustraerse al engranaje de las convenciones aristocráticas, ni menos aún a sí mismo. Sin duda fueron todas estas circunstancias las que contribuyeron intensamente, unidas al temperamento ya difícil y sensible del muchacho, a llevarlo a aquellos "oscuros vicios privados" de los cuales se ha hablado siempre cuando se habló de Byron, aunque no se haya tenido nunca pruebas concretas de que sus propensiones homosexuales –que, por otra parte, se limitaron a un período muy juvenil– hayan comenzado durante los años de escuela en Harrow, donde se inscribió en 1801. Debería encontrarse con su hermanastra Augusta y experimentar la primera desilusión amorosa con Mary Chaworth antes de entrar en 1805 al Trinity College de Cambridge, donde se sentiría atraído por un joven compañero de estudios: John Edleston: "una pasión y un amor violento, aunque puro", como lo refirió más tarde él mismo. Mientras tanto se iban organizando "en el período más romántico de mi vida", aquellas pruebas poéticas que aparecieron, impresas en 1806 en forma privada, con el título de *Fugitive pieces* (*Fragmentos fugitivos*), a las que siguió al año siguiente *Hours of idleness* (*Horas de ocio*), en las que aparece un estado de ánimo, el de la atmósfera de las noches de Cambridge transcurridas con los amigos (con Edward Long en particular) haciendo música, conversando perezosamente o bebiendo "soda". Este segundo volumen de versos, precedido por una nota extremadamente egocéntrica y descripto en una carta como una selección que debería "ser alabada por los especialistas, admirada por las duquesas y vendida por todos los libreros de la metrópoli" fue criticado por la *Edinburgh Review*, lo que provocó la consiguiente sátira de Byron, que en 1809 publicó con el título *English bards and Scotch reviewers* y en la cual se pone de manifiesto por primera vez el orgullo, la extravagancia, la violencia, el gusto por la invectiva. La timidez, la reserva, el encierro del "niño más bien feo y con una tendencia evidente a la obesidad", así había sido descrito, quedaban superadas (por lo menos en apariencia, puesto que conocemos la reacción del tímido) y ya la figura de Byron se estaba precisando. Consciente de la debilidad física que era consecuencia de su deformación, el poeta no podía contentarse con un rol puramente literario. Comenzó a hacer distintos deportes (natación, pugilato) y a construirse como personaje. Sus contactos con la vida aristocrática londinense se hicieron más frecuentes. Tuvo necesidad de caballos, de perros, de servidumbre, y en 1808, pocos meses después de haber abandonado Cambridge, sus deudas habían ascendido a doce mil esterlinas. Muchos consideran que más que un verdadero interés por la aventura, fue la convicción de que la vida en el exterior podía ser menos dispendiosa la que lo empujó a realizar el *grand tour*, aunque entonces un viaje por el continente se consideraba indispensable para la educación de un noble.

El "grand tour" y el peregrinaje del joven Haroldo

El 2 de julio de 1809 el poeta abandonó Inglaterra con su amigo John Cam Hobhouse, y juntos llegaron a Lisboa, atravesaron España hasta Gibraltar y, después de haber tocado Malta, desembarcaron en Albania. Visitaron Alí Pashá. Pasaron el invierno en Atenas, donde se alojaron en la casa de una viuda cuya hija, Teresa Macri, será celebrada por el poeta como "la muchacha de Atenas"; luego pasan a Constantinopla, donde se separan. Después de un segundo invierno transcurrido en Atenas, Byron regresa a Inglaterra. Era julio de 1811. En un cierto momento de su diario el poeta escribe: "Amo la energía, aun la energía animal, de toda especie; y tengo necesidad de ambas, de la energía de la mente y de la energía del cuerpo". En los dos años del *grand tour*, aunque el tono leve[4] y divertido de las primeras cartas no parece corresponder al tono que podríamos esperar de Byron, conociendo el retrato tenebroso que el poeta dejó de sí mismo, se diría que el poeta puso allí de relieve aquellos aspectos (energía de la mente y energía del cuerpo) que contribuyeron fuertemente a hacer de él un ser extraordinario e irregular. Aun con los "vicios privados". Dominado por un ansia que hoy tendemos a reconocer como "típicamente romántica" ("genio e irregularidad"), corteja a alguna muchacha en España, en Malta tiene una aventura con la señora Spencer Smith (la "Florencia" *del Childe Harold*), En Atenas se enamora de un muchacho, Nicolás Giraud, a quien en 1811 deja por testamento siete mil esterlinas (este legado es suprimido en un testamento posterior), y antes ya habían estado en su vida la ya citada "muchacha de Atenas" y tres hermanas, "las tres menores de quince años". Atraviesa a nado el Helesponto, y mientras tanto escribe, con el mismo empuje y la misma facilidad con que actúa. Como ha señalado Emilio Cecchi, que aunque haya exagerado con cierta malignidad, ha marcado con agudeza los aspectos negativos del poeta, "los

1-10. Grabados de W. Finden y otros para El corsario, El infiel, La esposa de Abydo, Childe Harold, Lara (Malvisi).



1

versos fueron para él un adorno, un ejercicio de destreza, como el tiro al blanco, la natación o la equitación". Sabemos, en efecto, que "compuso *Lara* a la noche, mientras se desvestía de regreso de los bailes de máscaras en el invierno de 1814, que fue particularmente orgiástico. *La esposa de Abydo* fue escrita en cuatro días; *El corsario* en diez. Entendía el arte como lo entendían en algunas cortes de provincia en el Renacimiento, sólo que él era al mismo tiempo el artista y el mecenas que hacía trabajar al artista como un juego, sin tomarlo en serio" (Cecchi). En cierto sentido, y a juzgar por el hecho de que se mostró más bien reticente con respecto a la oportunidad de publicarlo, prefiriendo a éste el pequeño poema satírico *Hints from Horace*, que es bastante tedioso, Byron no debió tomar muy en serio su *Childe Harold's pilgrimage*, cuyos dos primeros cantos habían sido terminados en Esmirna, en marzo de 1810. Y en cambio, fue este poema autobiográfico escrito en estancias spencerianas, el que dio a Byron una celebridad inesperada y sin precedentes. "Me he despertado... y me he encontrado famoso". Pero ya el poeta había obtenido un éxito el 27 de febrero de 1812 con su discurso en la Cámara de los Lores, contra las medidas aún más graves que se pretendían tomar para sofocar los desórdenes que causaba la desocupación creciente en el norte de Inglaterra. Y éste fue un discurso muy indicativo del temperamente byroniano, porque aunque en algunos momentos es demasiado retórico y fácil, no deja de tener vigor. Basta con ver un fragmento: "He atravesado el teatro de la guerra en la península; he estado en algunas de las provincias más oprimidas de Turquía; y sin embargo jamás, aun bajo los gobiernos infieles más despóticos, he descubierto una miseria tan escuálida como la que he visto a mi regreso, justamente en el corazón de un país cristiano. ¿Y cuáles son vuestros remedios? Después de meses de inacción, y de meses de acción peor que la inactividad, aquí está el gran específico, la panacea siempre eficaz de todos los médicos del Estado... Después de haber sentido el pulso y de haber apoyado la cabeza sobre el paciente, con la prescripción de la receta de siempre: agua caliente y sangrías —el agua caliente de vuestra estúpida policía y el bisturí de vuestras fuerzas militares— estas convulsiones deben terminar en la muerte... ¿Aparte de la injusticia evidente y de la inutilidad segura del proyecto, no existen suficientes penas capitales en vuestros estatutos? ¿No hay suficiente sangre en vuestro Código Penal, que aún es necesario verter más, para que los testimonios en vuestra contra asciendan hasta el cielo? ¿Cómo podréis llevar a cabo vuestro proyecto? ¿Acaso podéis poner en prisión a una nación entera?...". Pocos días más tarde (según algunos el 29 de febrero, según otros el 10 de marzo), el editor Murray de Londres publicó los dos primeros cantos del *Childe Harold's pilgrimage*. En ellos Byron, en el relato de su viaje de Lisboa a Atenas, hecho en tonos que surgen del sentimiento y la exclamación, en modos de composición flúidos y a menudo agradables pero no exentos de inexperiencia rítmica, en una especie de impulso continuo y sostenido en el cual se puede encontrar al mismo tiempo soluciones llenas de coraje y banalidades de toda clase, logró expresar exactamente el personaje melancólico y rebelde, misántropo y ambicioso, el exiliado voluntario nostálgico de un pasado heroico, desilusionado de un presente mezquino, que ya habían impostado los primeros románticos.

Experimentó la plenitud de la saciedad:
odió permanecer en su tierra nativa,
que le pareció
mucho más solitaria que la triste celda
del eremita. Aunque había recorrido
el largo laberinto
del pecado, y nunca había expiado el mal
hecho,
había suspirado a muchos pero amado a
una sola,
y aquella amada, ay de mí, nunca fue suya.

Al que se agrega una inquietud nueva, como señala Mario Praz, y la aparente adherencia a una situación real no sólo autobiográfica, tanto del individuo como de la sociedad. Tampoco hay que perder de vista, por otra parte, el hecho de que el éxito del poema se puede justificar porque en aquellos años estaba de moda la literatura de viajes y de aventuras, el gusto por lo exótico, por lo cual Byron se encontró con que había escrito exactamente lo que se esperaba que cualquiera escribiese. Lejos de ser perfecto (por otra parte, y siguiendo a Emilio Cecchi, "bendito cuando se abandonaba pasivamente al instinto, cuando se daba en su inmediatez y contradictoriedad, fijando en una especie de diario poético, de misceláneas, todo lo que día tras día bullía en su cerebro"), el *Childe Harold*, que creció en un canto en 1816 y que se completó con un cuarto canto en 1818, queda como el ejemplo más representativo de las virtudes y los defectos de la actitud byroniana en el período que antecede a su partida definitiva de Inglaterra, aun cuando es lugar común decir que hay una diferencia neta entre las obras de este período y las posteriores. En realidad Byron osciló desde el principio entre un cierto racionalismo clásico que le venía de Pope y el abandono romántico, así como se pueden encontrar —aunque pocos marcados— elementos satíricos en los pasajes románticos y elementos románticos en los pasajes satíricos.


2
3
4
5
6
7
8
9
10

Augusta y el matrimonio
Entretanto, en agosto de 1811 había muerto su madre, y aunque sus relaciones con ella se caracterizaron por el sufrimiento, en su imaginación los vínculos familiares debían tener tal importancia que lo asaltó un remordimiento aparentemente inexplicable. Este luto, al que se agregó la muerte de su amigo Matthews que se había ahogado, contribuyó a llevar al poeta a la convicción de que "alguna maldición pesa sobre mí y sobre los míos" y a reforzar en él aquella tristeza —y el cinismo que adoptó para sobreponerse al auténtico sufrimiento— que había subrayado públicamente en el poema narrativo en el que se describió como "el viajero oscuro", "el extranjero frío" del "corazón de mármol". Las puertas de la sociedad londinense se le habían abierto de par en par casi de repente. Se había convertido en *un homme à bonne fortune*; pasó de una aventura a otra, pero si la relación con la brillante y a la moda Caroline Lamb ("... es difícil decir que tuviera algún atractivo en particular. Su figura, si bien elegante, era demasiado delgada para ser apreciable, y le faltaba aquella plenitud que la elegancia trata de sustituir en vano. Sin embargo, era joven ... poseía una gran vivacidad mental, y una imaginación enardecida por la lectura de novelas ...") le granjeó la envidia de los amigos; la relación incestuosa con su hermanastra Augusta ("el único amor del cual Byron no se confesó ... inmediatamente harto")[5] suscitó —como es obvio— el escándalo e hizo al personaje aún más tenebroso y satánico. Acerca de esta relación parecería poco piadoso y oportuno discutir todavía, después de tanto —tal vez demasiado— como se ha escrito al respecto, si el poeta no hubiese hecho ostentación de la misma, casi como si fuera en busca de una admiración morbosa, como si quisiera hacer de ella un elemento relevante. Por cierto fueron muchos los motivos que llevaron a Byron al incesto, en parte debido a las circunstancias (el poeta, que siempre había encontrado en Augusta —entonces señora Leigh —una confidente comprensiva y afectuosa, se encontró, después de la muerte de su madre, viviendo mucho más cerca de ella de cuanto había estado hasta entonces) y en parte debido a su *besoin de fatalité*, a su voluntaria aquiescencia a aquel destino familiar de pasión, violencia e irregularidad que lo obsesionaba y que nunca lo llevó a hacer nada por evitarlo, porque evitarlo le hubiera impedido ser aquel héroe de leyenda —noble héroe marcado por una herencia tenebrosa— que él quería ser. Y esto no significa, en la perpetua contradicción, que él no sufriera. El hecho es que esta relación con la hermanastra existió, y lo testimonian muchas alusiones y muchas cartas del poeta, que aún en 1819 desde Venecia, escribe a Augusta: "Nunca he dejado ni puedo dejar de sentir ese apego ilimitado que me ha ligado y me liga a ti y que me vuelve completamente incapaz de un amor *verdadero* por cualquier otro ser humano ...". Y en la *Epístola a Augusta*:

¡Hermana mía! ¡mi dulce hermana!
¡Si hubiera
un nombre aún más querido y más puro
ése sería el tuyo!
Montes y mares nos dividen, pero yo
no pido lágrimas sino ternura
en respuesta a las mías: donde quiera
que yo vaya
tú permaneces igual para mí - un
remordimiento amado
que no me abandonaría. Y sin embargo
hay dos cosas en mi destino,
un mundo por el cual errar y una casa
contigo.

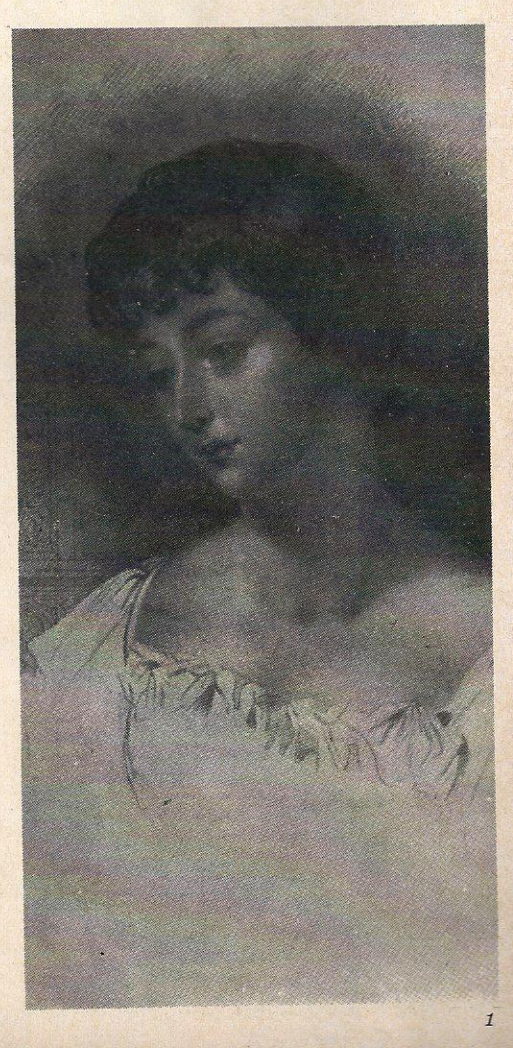
Más allá de cualquier conclusión fácil, hay que decir que en este caso se trató de una pasión auténtica, tal vez la única profunda y que también el dolor y el remordimiento que confiesa más tarde fueron verdaderos. Byron debió darse cuenta de que había ido demasiado lejos si se dejó convencer por algunos amigos de que era necesario que buscara un nuevo interés sentimental, tal vez de que se casara. Y he aquí que repentinamente, una vez más, emerge el cinismo: "En resumen, será necesario reducirse al matrimonio. Y no puedo imaginarme nada más encantador, después de casado, que ir a vivir al campo; y matar el tiempo leyendo el diario local y abrazando a la camarera de mi mujer", leemos en una carta a Moore. Y la mujer, que debió soportar este tratamiento e insultos aún peores (brutalidad, iracundia, ebriedad, indiferencia, infidelidad) fue Ana Isabel Milbanke. El matrimonio, que se celebró en enero de 1815, duró muy poco. Y no, como se podría suponer, porque la esposa hubiera llegado a enterarse de la relación con Augusta (más aún, segura de que esta relación se había interrumpido, lady Byron concedió a su cuñada perdón y protección) sino debido a los continuos maltratos y a la actitud que mantuvo el poeta aún después del nacimiento de la hija a la que puso el nombre de Augusta Ada. Mientras pensó que su marido estaba mentalmente enfermo, soportó sus furias, pero cuando un médico le aseguró que el poeta era perfectamente responsable de sus propias acciones, pidió la separación; la obtuvo, después de alguna histriónica protesta, en enero de 1816. En abril del mismo año, después de que Claire Clairmont se le ofreció como amante, Byron abandonó Inglaterra para siempre.

Las "obras inglesas"
Entre su regreso del *grand tour* y la partida definitiva de Inglaterra, entre tantos amores lícitos e ilícitos y las diversas explosiones excéntricas ("si no hubiera sido un *dandy* en el fondo de su alma, hoy nadie se acordaría de Byron", escribió malignamente Beerbohm) Byron escribió —siguiendo en cierto sentido el filón del *Childe Harold*— una

1. *El primer amor de Byron, Mary Chaworth. Roma, Keats-Shelley Memorial House* (Malvisi).

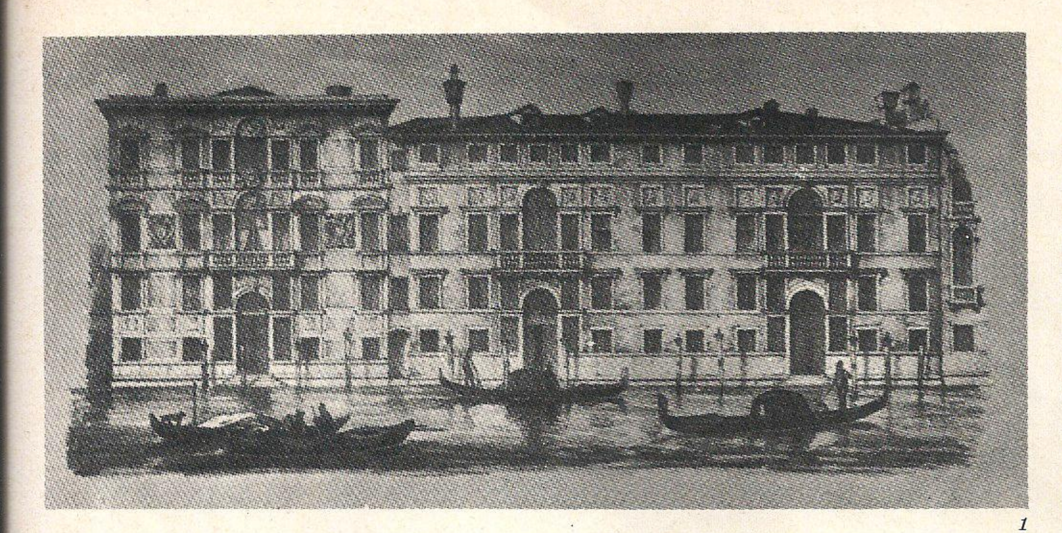
2. *Byron y su mujer como Childe Harold e Inés. Litografía de Aubry Lecomte, del cuadro de Juinne* (Paul Popper).

3. *Caroline Lamb, de Miss Trotter. Londres, National Portrait Gallery* (Arborio Mella).


1

2

3



1



2

1. *Palacio Mocenigo en Venecia. Roma, Keats-Shelley Memorial House* (Malvisi).

2. *Byron en Venecia en 1820. Dibujo de Scriven. Roma, Keats-Shelley Memorial House* (Malvisi).

3, 4. *Las dos hijas de Byron: Ada y Alegre. Roma, Keats-Shelley Memorial House* (Malvisi).

serie de relatos en verso. Los llamados "relatos orientales": *The giaour* (*El infiel*, 1813), *The bride of Abydos* (*La esposa de Abydo*, 1813), luego *Lara* (1814), *The siege of Corinth* (*El sitio de Corinto*, 1816) y *Parisina* (1816), además de algunas poesías entre las cuales valdrá la pena recordar *She walks in beauty* (*Ella camina envuelta en belleza*), *If that high world* (*Si aquel mundo supremo*), *Oh! snatched away in beauty's bloom* (*Oh arrancada en la flor de su belleza*), *Sun of the sleepless!* (*¡El sol de los insomnes!*) y *Stanzas for music* (*Estrofas para música*). Lo que llama la atención particularmente en los relatos en verso, aparte del insistente y obvio marco exótico, del lenguaje melodramático que siempre corre el riesgo —y a veces lo consigue— de ser risible, de lo absurdo de las situaciones y de la inconsistencia psicológica de los personajes (el tono general es el de los peores libretos para ópera lírica, de la novelita de apéndice o de algunas películas de Rodolfo Valentino), aunque no maravilla puesto que ya conocemos al poeta, es la más absoluta subjetividad de intención y de desarrollo (casi una incapacidad congénita para comprender las reacciones humanas más elementales), la más completa abstracción de su mundo y de su tiempo y, siempre, una referencia más o menos encubierta a la persona del autor, tanto a la persona auténtica como a la construida. Es la continua puesta al día de una autobiografía novelesca. Byron quiere ser el corsario, como también serán Byron Manfredo y Caín (y no tiene ninguna importancia que una vez el poeta hubiera protestado, tímidamente, contra quienes lo identificaban con sus personajes), así como no es casual, a propósito de esta posibilidad de identificación, que dos de estos relatos en verso, de amor y muerte y misterio, tengan por tema un incesto. Real en Parisina, supuesto en *La esposa de Abydo*: "La otra noche he terminado *Zuleika* (*La esposa de Abydo*), mi segundo Relato Turco. Creo que su composición me ha permitido mantenerme vivo, porque lo he escrito para mantener mis pensamientos lejos del recuerdo de *Querido, sagrado nombre, que nunca tú seas revelado*...".
Para mostrar cuál es tono de estos relatos y cómo de pronto aparecen apostrofando ocasionalmente contra la libertad perdida de los pueblos, será suficiente dar unas pocas citas de *El infiel*:

Éste es el aspecto de esta tierra,
ésta es Grecia, mas no una Grecia viva;
tan dulce y fría, tan muerta y tan hermosa,
admira porque en ella falta el alma.
La suya es la belleza de la muerte
que no escapa aún con el aliento.

. . . .

Sí, el olvido de ti misma les abrió el camino
a los vínculos villanos y al despótico saqueo.

. . . .

¿Quién llega tronando en negrísima montura
con freno suelto y veloces cascos?

Bajo el estrepitoso ruido del acero
los ecos ahuecados se despiertan
en cada latigazo, en cada salto.

. . . .

Así como alza su cabeza el cisne curvo
y agita el agua con alas orgullosas
cuando camina un hombre extraño
a lo largo de la costa de su lago,
así se alzaba el cuello de Leila, aún más blanco,
así buscaba, armada de belleza, la mirada
y la mirada, insensata osada, huía.
Así de altivo y de gracioso era su porte,
así de tierno su corazón para el amado;
su amado —el duro Hassán— ¿quién era?
¡Ay, que un nombre así no sea el tuyo!

Los versos que suscitaron tanta admiración en sus contemporáneos son de este tipo y aún peores. Tal vez se trató, más que de otra cosa, de un éxito "popular"; pero el hecho es comprensible si se tiene en cuenta los argumentos y la fogosidad con que están expuestos. Tampoco sorprende que los elogios más grandes vinieran de otras naciones, puesto que, aunque parezca extraño, su obra "no sólo no pierde sino que gana si se la traduce en prosa extranjera" (Swinburne). Pero también Goethe, a quien se toma siempre como ejemplo máximo e indiscutible de la admiración que sintió Europa por el poeta, terminó por señalar que "sus poesías son discursos parlamentarios resumidos". Por otra parte, nadie puede negar que "en una época que ha perdido el gusto por las cualidades que la poesía de Byron demuestra poseer, es muy difícil hacer un análisis preciso de sus vicios y de sus defectos" [6]; pero parece igualmente difícil poder afirmar con T. S. Eliot —y justamente a propósito de algunos de los versos citados de *El infiel*— que frente a ciertos pasajes se pueda sentir una "fuerte sugestión". Cuando mucho, se puede encontrar un cierto agrado al leerlos. Entonces habría, muy crocianamente, que hacer una antología de una serie de fragmentos y elegir, después de hacer una distinción abstracta entre "poesía" y "no poesía" lo que sería la única obra byroniana válida. Y, sin embargo, con más justeza el mismo Eliot ve cómo en un poeta como Byron la cantidad es inevitable, y en consecuencia cómo el juicio no puede evitar un análisis que tenga en cuenta el hecho de que él escribió relatos en verso y poemas dramáticos, o sea composiciones en las cuales también el tema, el peso y la secuencia de los hechos, los personajes, en una palabra, toda la estructura, tienen una importancia declarada y fundamental. Pero si su estructura no rige, si Byron fue siempre sordo a la lengua ("escribe en una lengua embalsamada o inerte" [7]), si sus poesías breves, a pesar de no ser despreciables, no se distinguen por cualidades particulares de las de muchos contemporáneos menores, entonces, ¿cuáles son los aspectos positivos de su obra, cuáles son las razones por las cuales a Byron corresponde una po-



3



4



1

1. Bandera griega de 1821.
Atenas, Museo histórico y etnológico de Grecia (Malvisi).

2. Byron. Retrato de Th. Phillips.
Londres, National Portrait Gallery
(Arborio Mella)



sición preeminente en las historias de la literatura inglesa del ochocientos? Para poder responder con exactitud sería necesario hacer muchas consideraciones, pero hay un hecho cierto: Byron demostró —y lo llevó a su obra—, exactamente lo que su época pedía: el sentido de la acción.

". . . y cualquier otra cosa, mucho más que el Fausto, me hizo escribir Manfredo"

Después de Waterloo (cuando supo que Napoleón había sido derrotado, Byron exclamó: "Lo lamento muchísimo, verdaderamente") la paz no había traído ni tranquilidad ni abundancia a Europa. En Inglaterra, al cese de los enrolamientos bélicos siguió una crisis gravísima. Las industrias quebraban, los agricultores se veían reducidos a la miseria, la desocupación aumentaba. Los fermentos ideológicos eran cada vez más evidentes: la preparación del primer proyecto de ley obrera, las agitaciones para lograr la reforma electoral y parlamentaria, el nacimiento del movimiento radical; mientras tanto en el continente, entre conspiraciones y reacciones, se estaban preparando las luchas por la independencia. Es natural, en estos años, que cualquiera que proclamara con fuerza la palabra libertad y defendiera la dignidad del hombre y se batiera contra cualquier prohibición o convención restrictiva, recibiera la entusiasta aprobación de muchos. Aún cuando la actitud de Byron nos pueda parecer hoy (y aún lo haya sido) superficial y viciada por un individualismo excesivo, producto de una naturaleza tendiente a lo sobrehumano más que de una conciencia social (a pesar de que en Byron no falta la investiva directa y precisa, vinculada a hechos contingentes), el poeta se puso abiertamente de parte de las mentes más iluminadas y progresistas y en aquel momento no era necesario que su obra fuera analizada con instrumentos críticos sutiles. El encuentro con Shelley en Ginebra, adonde Byron llegó después de haber visitado el campo de batalla de Waterloo y de haber viajado a lo largo del Rhin, fue muy importante porque sirvió, si no para otra cosa, para aclarar al poeta aquel sentimiento de participación humanitaria que ya había mostrado y para reforzar en él el sentido de la historia. Por otra parte, fue Shelley quien le hizo conocer el *Fausto* de Goethe y sabemos cuánto peso tuvo esta obra en su tendencia ya evidente hacia los elementos mágicos. Los escritos de este período asumen un tono diferente, revelan una madurez distinta. Mientras en los dos primeros cantos del *Childe Harold* predomina el paisaje "evasivo" de Portugal y España, de las islas del Jonio y de Grecia y las asociaciones con una temática de la libertad de los pueblos eran ocasionales y, en cierto sentido, abstractas por nacidas de una nostalgia de lejanas épocas heroicas, en el tercer canto —aunque persiste el *leit-motiv* de la transitoriedad del amor y de la futilidad de la búsqueda de la perfección— emergen con evidencia significativa las asociaciones históricas e ideológicas: Napoleón, Waterloo, los Alpes, Rousseau. Tampoco aquí será posible decir, con Childe Harold, "Yo no vivo en mí mismo, sino que me convierto en parte de lo que me rodea" (III, 72, 1-2). Byron no llega, como tantas veces ocurre con Shelley, a una completa participación con el mundo. Shelley contempla el universo en sí mismo, Byron se contempla a sí mismo en el universo, siempre. En tantos pasajes suyos, como por ejemplo en aquel sobre Waterloo, se siente la voluntariedad del sentimiento, el reflejo "literario".

¡Detente! Estás pisando el polvo de un Imperio;
los restos de un sismo yacen debajo.
¿Y no hay un busto colosal que marque el sitio,
ni una columna con trofeos, ni una señal de triunfo?
Nada, pero la verdad se manifiesta simplemente:
que el suelo quede como estaba.
¡Cómo hizo crecer la mies la lluvia roja!
¿Y sólo esto obtuvo el mundo de ti,
campo de batalla —el primero y el último—,
sólo esto de ti, Victoria
que transformas en reyes a los hombres? [8]

Pero junto con el tercer canto del *Childe Harold*, una obra como *The prisoner of Chillon* (*El prisionero de Chillon*), pequeño poema sobre el patriota republicano François de Bonnivard) es un síntoma preciso de la emergencia de ciertos problemas. Así como *Prometheus* (*Prometeo*) y *Manfred* (*Manfredo*), que termina en Roma en 1817, testimonian una acentuación de lo gigantesco y lo tenebroso bajo la influencia de Shelley y de Goethe y de la profunda impresión que produjeron al poeta los majestuosos paisajes alpinos. "Soy un enamorado de la Naturaleza y un admirador de la Belleza. Puedo soportar cualquier fatiga y dar la bienvenida a cualquier privación; y he contemplado algunos de los espectáculos más sublimes del mundo. Pero en medio de todo esto el recuerdo de la amargura y más especialmente de mi reciente desolación doméstica, que deberá acompañarme para el resto de mi vida, ha ejercido una triste influencia en mí; aquí, ni la música de los pastores ni el fragor de la avalancha, ni los torrentes, las montañas, los glaciares, las nubes, han logrado aliviar por un momento el peso que tengo sobre el corazón ni me han permitido perder y olvidar esta maldita identidad mía con la gloria, con el poder y con la majestad que hay alrededor, por encima y por debajo de mí", escribe el poeta el 29 de setiembre de 1816 en su diario para Augusta; y en 1820, en una carta a Murray desde Rávena, refiriéndose a la posible relación entre el *Fausto* de Gothe y su *Manfredo*, Byron afirma entre otras cosas que "fueron el Staubach, la Jungfrau y cualquier otra cosa mucho más que el *Fausto* que me hicieron escribir el *Manfredo*". Es en éste *cualquier otra cosa* que siempre se ha detenido la crítica en su intento por comprender cuál es en realidad la misteriosa, íntima tortura de Manfredo. No resulta claro que se trate necesariamente, una vez más, de incesto, pero aún cuando en el poema dramático se encuentran —junto con la goethiana— otras influencias probables (por ejemplo Marlowe, Beckford, Chateaubriand) tales como para justificar la insistencia del poeta en la originalidad de su obra (y efectivamente, si se los examina muy atentamente, los personajes de *Fausto* y *Manfredo* resultan en todo caso antitéticos); aún cuando una figura —como es la de Manfredo— de hombre solitario perseguido por un destino inevitable, culpable de un crimen misterioso e inexplicable, torturado por el remordimiento y poderoso hasta el punto de poder evocar seres ocultos recurriendo a las artes mágicas, fuera una figura que había entrado en el patrimonio literario de la época; aún cuando, en resumen, el drama de Manfredo se puede entender razonablemente como una creación fantástica, sin relación alguna con hechos y razones personales, no se puede pasar por alto el hecho de que se trata de un drama de Byron, de un poeta que en quien siempre y abiertamente predomina una tendencia a la expresión autobiográfica. Subsiste el hecho de que realmente existió una relación entre Byron y Augusta, tal vez la más verdadera y profunda, y a juzgar por el fragmento citado del diario (y la *Carta a Augusta* es de aquella misma época) se puede decir, al menos en parte, que en el remordimiento y en el dolor que torturan a Manfredo se reflejan el remordimiento y el dolor de Byron. Y los indicios, en el drama, son más de uno. En el primer acto; a medianoche, en un galería gótica de su castillo ubicado entre los montes, Manfredo, meditando en voz alta, se presenta a sí mismo:

. . . el Sufrimiento debería ser Maestro del hombre sabio;
el dolor es Conocimiento: aquéllos que más saben deben
llorar más amargamente sobre la fatal verdad que el Árbol
de la Sabiduría no es el de la Vida.
Filosofía y ciencia,
y el surgimiento de lo Maravilloso y la sabiduría del Mundo,
todo lo he experimentado, y en mi mente está el poder
de subyugar cualquier cosa a sí misma —pero esto no vale para nada . . .

y en seguida, evocando los espíritus del universo, afirma que sobre él pesa una maldición:

¡Espíritus de la Tierra y del Aire
no me podréis eludir! Por un poder que

es mucho más profundo
que el invocado, por un hechizo tirano . . .
que nació en una estrella maldita, resto
ardiente de un mundo destruido, un infierno
que vaga en el eterno Espacio; por la
maldición tremenda
que pesa sobre mi alma, por el pensamiento
que está en mí y me rodea, yo os convoco
a mi voluntad. ¡Apareced!

Y los espíritus de la tierra, del océano, del aire, de la noche, de las montañas, de los vientos y de la estrella de Manfredo aparecen, pero no pueden satisfacer su deseo, no tienen el poder de concederle el olvido. Uno de los espíritus asume por un momento el aspecto de una mujer bellísima, y Manfredo, después de haber pronunciado pocas palabras ("Te abrazaré y todavía estaremos... ¡Mi corazón está destrozado!") cae desvanecido mientras una voz pronuncia un encantamiento:

. . . y te condeno
a ser el infierno de ti mismo . . .
. . . . .
No dormir y no morir
será tu destino . . .

Después la alusión al cazador de gamos que lo ha contenido en su intento de arrojarse desde una roca y lo ha acompañado a su cabaña (Acto segundo, primera escena: "Mis ofensas cayeron sobre aquellos que me amaban / Sobre quienes más amaba"), hay una "confesión" más amplia, aunque todavía muy reticente, a la Maga de los Alpes:

Sin embargo hubo Una . . .
. . . . .
Ella era como yo en el aspecto —sus ojos
sus cabellos, sus facciones, todo, hasta el
tono
de su voz, todo decía que era como yo . . .
. . . . .
y la ternura —pero ésta la tenía para ella;
y la humildad —que yo no tuve jamás.
sus errores fueron los míos —sus virtudes
sólo suyas—
la amaba y la destruí.

Finalmente, siempre en el segundo acto, frente al fantasma de Astarte el hombre "de muchos pensamientos y de muchas acciones en el bien y en el mal, extremo en ambos", fatal para sí mismo y para los demás, exclama:

Me amaste demasiado,
así como demasiado te amé; no estábamos
hechos para torturarnos - si bien fuera
el más mortal de todos los pecados
amarnos como nos amamos.

Tampoco sabremos quién es Astarte hasta el tercer acto, cuando lo revela el viejo siervo Manuel, a quien interrumpe la llegada del abate:


1


2



1. Shelley. Retrato de A. Curran, 1819. Londres, National Portrait Gallery (Arborio Mella).

2. Byron y la condesa Guiccioli en una caricatura francesa de la época. Litografía. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).

3. Casa de los Lanfranchi en Pisa (Malvisi).

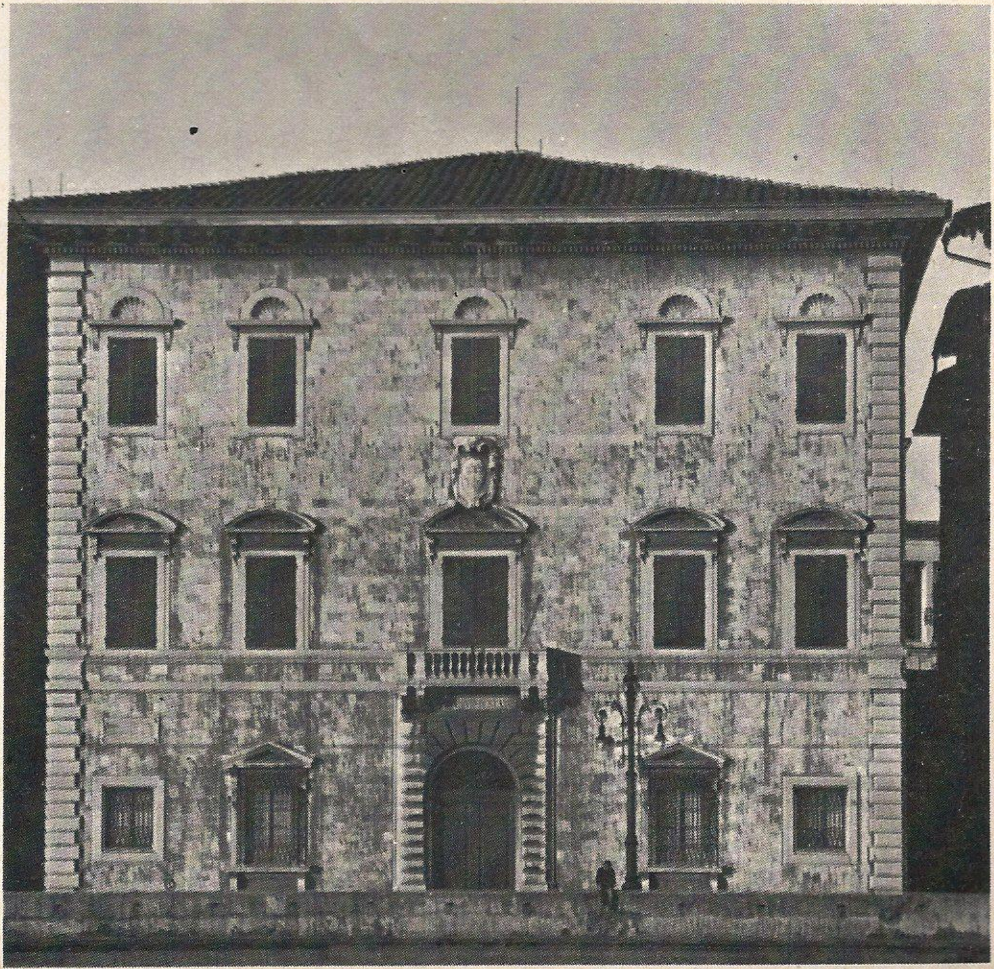
En la página 101:

1. Palacio Guiccioli en Rávena. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).

2. La condesa Guiccioli. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).



2



3

pero con él
la sola compañía de sus sueños
y de sus vigilias... ella que entre todos los seres
vivientes sobre la tierra parecía ser la única
que lo amaba, como era natural, dado el vínculo
de sangre, Lady Astarte, su...

Con esto es suficiente, como se ve, para presumir que un paralelo con el episodio de Augusta sea legítimo. Con Manfredo, y esto es significativo, Byron pasa a una estructura "dramática" pero sería un error querer juzgar esta obra como se juzga una obra escrita para el teatro; al menos porque el poeta mismo afirmó repetidas veces que sentía un profundo desprecio por la escena. Y el no haber tenido en cuenta este hecho es lo que probablemente ha llevado a la crítica más de una vez a considerar *Manfredo* como un drama equivocado, por absurdo en el tema y por indiferencia en lo que se refiere a la psicología o al carácter poco concreto de los personajes.
Ya se ha repetido demasiadas veces que en Byron la poesía se manifiesta como "presencia", sin graduaciones ni contrastes, en un tono alto y uniforme, y no es el caso aquí de insistir en estos aspectos, que son evidentes; pero significaría estar atados a un preconcepto si negáramos que en *Manfredo* hay una fuerza elemental insólita, una rara habilidad narrativa (es suficiente compararlo superficialmente con cualquiera de los poemas orientales) y cualidades líricas que no son para nada desdeñables.
La estadía en Suiza con Shelley y Claire Clairmont no duró mucho tiempo. En octubre el poeta llegó a Italia, se detuvo por poco tiempo en Milán y en noviembre ya estaba en Venecia.

Venecia: la culminación del romanticismo byroniano y el poema satírico

La fama que lo rodeaba por aquella época puede hoy parecernos inverosímil, y en realidad llegó a adquirir dimensiones que tocan el ridículo. Será suficiente con citar una página de Guerrazi y un fragmento de una carta de Schopenhauer. "Decían que tenía sangre de rey, que era riquísimo, de temperamento sanguníeo, feroz y maestro en los ejercicios caballerescos: era Jorge Byron y quise verlo: me pareció el Apolo del Vaticano. Si éste es un malvado, pensé, entonces Dios es un farsante; no puede ser que el Creador haya querido poner un alma mala en una semblanza tan hermosa..." Y Schopenhauer, en 1819: "Tenía una carta de presentación de Goethe a Byron. Estuve en Venecia tres meses durante la época en que Byron estaba allí y siempre pensaba ir a verlo con la carta de Goethe. Pero un día renuncié definitivamente a la idea, porque ocurrió que yo estaba paseando con mi amada por el Lido, cuando de pronto mi Dulcinea gritó con gran excitación: '¡Ahí va el poeta inglés!' Byron pasó por delante



1

LONDON, 1822:

PRINTED BY AND FOR JOHN HUNT,
22, OLD BOND STREET.

THE

LIBERAL.

VERSE AND PROSE FROM THE
SOUTH.

VOLUME THE FIRST.

2

1. *Leigh Hunt. De un retrato de B. R. Haydon. Londres, National Portrait Gallery* (Arborio Mella).

2. *Portada de la revista* The liberal, *1822. Roma, Keats-Shelley Memorial House* (Malvisi).

nuestro a caballo y durante el resto del día la mujer no se pudo liberar de la impresión. Entonces decidí no ir a verlo. Me asusté por los cuernos."

Aún en Venecia, donde además de algunos viajes (a Roma, Rávena, Boloña) Byron se quedó hasta 1819, el poeta no dejó de tener fe en el personaje. "He alquilado un departamento inmejorable en la casa de un 'mercader de Venecia'; este comerciante siempre está ocupado con sus negocios y tiene una mujer de veintidós años, Mariana (este es su nombre) que es absolutamente parecida a un antílope, por su aspecto. Tiene ojos grandes, negros, orientales... boca pequeña, piel clara y suave, hermosa frente; sus cabellos son negros, brillantes y enrulados, del color de los de lady Jersey; es esbelta y graciosa", escribe en una carta a Moore el 17 de noviembre de 1816. Y luego, a Murray: "Me he enamorado con un amor sin fondo." Los amores, la natación, las cabalgatas. Al poco tiempo distintos testimonios nos lo muestran (más gordo, pálido, con los hombros redondos un poco caídos y las pequeñas manos hinchadas) en el escenario del Palacio Mocenigo, su nueva morada, entre servidores y perros, monos, pájaros, un lobo y una zorra, como un príncipe oriental o un decadente refinado que estuviera aburrido. Pero mientras en esta especie de harén delirante sigue sus experiencias del "largo laberinto del pecado" con Mariana Segato y luego con Margarita Cogni con el mismo ímpetu no olvida ser poeta. Escribe *The lament of Tasso* (*El lamento de Tasso*), el cuarto canto de *Childe Harold, Beppo, a Venetian story* (*Beppo, una historia veneciana*) y empieza el *Don Juan*, su obra maestra. "Extraeré el mineral de mi juventud hasta las últimas raíces, y luego buenas noches. He vivido y estoy contento." (Carta a Moore del 2 de febrero de 1818.) Al mismo tiempo, sin embargo, hurgaba más a fondo en sí mismo y en los problemas de la poesía, de la suya, de la de los demás. Es probable que en estos años él tomara verdaderamente conciencia de sus cualidades más auténticas; en esta época relee a Pope, a quien siempre había admirado y toma contacto con la poesía burlesca italiana y con la octava rima que usa por primera vez en *Beppo*.

Al cortés lector de nuestro sobrio clima
este modo de escribir parecerá más bien exótico;
pero fue Luigi Pulci el príncipe de la rima semiseria...

La referencia (*Don Juan*, IV, 6) es el testimonio directo e inequívoco del nuevo estilo, aún cuando —como es natural— hubo otras fuentes y sugerencias que contribuyeron a empujarlo hacia el poema heroicocómico: el Casto de *Los animales parlantes* (que W. S. Rose había traducido al inglés en 1816), Tassoni y Berni ("Berni es el padre de este género, que yo creo se adapta muy bien a nuestra lengua"; de una carta a Murray de marzo de 1818) entre los italianos, y luego W. Tennant, el primero que introdujo el estilo heroico-cómico en Inglaterra y J. H. Frere, Butler, Boileau. En un tradición que concuerda perfectamente con el temperamento de Byron y que le permite —por otra vía— volver a Pope, uno de los pocos poetas a quienes admiró realmente, y aún aproximársele y hasta superarlo como nunca había ocurrido hasta entonces. Y será necesario señalar ciertas posiciones críticas que asumió el poeta, que son típicas de su más profunda contradicción. A menudo limitadas y producto de fuertes prejuicios pero pocas veces banales, sus afirmaciones parecerían denunciar una neta división entre aspiraciones y naturaleza: o son meditativas, "producto de pensamiento" (de donde le viene una cierta afinidad con Shelley) o son producto de la inmediatez. Es una fractura (nunca pudo lograr el equilibrio en este sentido) que podría explicar en parte cómo Byron y Shelley —en las mismas circunstancias: ambos rebelándose contra la sociedad de su tiempo— terminan por encontrarse en frentes opuestos: el nihilismo por una parte y el socialismo utópico por la otra. Fractura que, necesariamente, lleva a preguntarse (como lo hace Herbert Read) en qué medida y cómo resulta que Byron es un romántico en relación con los otros románticos. En el *Diario* de 1813 Byron ubica a Walter Scott, "el más *inglés* de los bardos", en la cima de un ideal literario, mientras a Coleridge y a Wordsworth los ubica mucho más abajo, casi junto a los "indiferenciados". El 18 de noviembre de 1820, en una carta de Murray, define la poesía de Keats como "una especie de masturbación mental". El 5 de setiembre de 1821 escribe a Octavio Gilchrist: "Estos pobres idiotas del Lago... están diluyendo la literatura tanto como les es posible"; entre los "pobres idiotas" hay que nombrar a Coleridge y a Wordsworth. Mucho más reveladora y a la vez razonable es la carta que escribe a Murray el 17 de setiembre de 1817: "Con respecto a la poesía en general, estoy convencido de que ellos y todos nosotros —Scott, Southey, Worsdworth, Moore, Campbell, yo— estamos en la senda equivocada, y cuanto más lo pienso, creo que estamos en un falso sistema poético revolucionario del cual ninguno, salvo Rogers y Crabbe, está libre; creo que finalmente tanto esta generación como las futuras terminarán por adoptar este criterio. Y estoy más convencido por el hecho de que recientemente he vuelto a leer a algunos de nuestros clásicos, en particular Pope, y me he maravillado verdaderamente (hubiera querido que no fuera así) y mortificado a la vez al comprobar la distancia en cuanto al sentido, la armonía, el efecto y aún la imaginación, que separa al hombre de la reina Ana de nosotros, los hombres del Bajo Imperio. De esto depende que entonces todo era Horacio y ahora todo es Claudiano, y si tuviera que volver a empezar, me modelaría en conformidad."

De estos juicios podemos deducir cómo en Byron había una gran nostalgia de aquel orden, de aquella disciplina clásica que le había sido negada. Si adherir al universo y fundirse con él es un modo de proceder romántico, señala Herbert Read, entonces Byron es un romántico, mientras Wordsworth y Coleridge ("siempre cuidadosos de hacer la distinción lógica entre hombre y naturaleza" [9]) son clásicos. "Pero si escribir versos de esta facilidad y esta suavidad es ser clásicos, entonces Byron era clásico, y los poetas del *Kubla Kahn* y de *Michael* eran románticos experimentalistas, obsesionados por una noción de correspondencia entre forma y sentimiento." [10]

Se puede no estar de acuerdo con la afirmación de que en Byron son típicos los pasajes que hacen legítima la posibilidad de hablar de "suavidad" (y en realidad estos pasajes son muy raros) y se puede discutir sobre los términos que usa Read para hacer la distinción entre una actitud clásica y otra romántica; pero lo que es cierto es que Byron nunca se preocupó mucho —antes del *Don Juan*— por la correspondencia entre forma y sentimiento (tal vez sería mejor decir, aun cuando ésta sería una distinción sospechosa, forma y contenido) [11], y por esto mismo es significativo que haya logrado la unidad expresiva, el rigor y la disciplina que él admiraba en "el pequeño hombre de la reina Ana" en un poema que sí es romántico, pero que no lo es en el sentido (en el *cliché*, si se quiere) en que se entiende generalmente el romanticismo y en especial el romanticismo de Byron. En la parábola de la composición byroniana hay en este momento una definición que abarca intenciones, forma, estructura, lenguaje. Aunque en realidad el cuarto canto de *Childe Harold* y *Don Juan* son obras contemporáneas, en *Childe Harold* se sienten todavía, y en algunos momentos hasta parecería que se acentúan, las razones que lo motivaron desde el principio ("ser entretenido y patético, descriptivo y sentimental, tierno y satírico": es decir, tener una variedad de modalidades y todas de tipo emocional), y en *Don Juan*, en cambio, aparece una medida diferente, un tono más controlado. *Childe Harold* (también en el cuarto canto) es todavía una obra de elocuencia apasionada. Veamos a modo de ejemplo algunos fragmentos sobre Venecia y Roma:

En Venecia ya los ecos de Tasso no resuenan
y el gondolero rema silencioso;
los palacios se derrumban sobre el agua
y no llega la música al oído.
Aquellos días se han ido; pero aún subsiste la Belleza.
Se desploman los estados, se desvanece el arte
pero no muere la Naturaleza
ni olvida cuán querida le fue Venecia un día,
el dichoso lugar de todos los festejos,

la gloria de la tierra, la fiesta de Italia.

. . . .

¡Roma, mi país, ciudad del alma!
Los huérfanos del corazón deben mirarte,
madre solitaria de imperios acabados,
y encerrar sus pequeñas miserias en sus pechos,
¿Cuáles son nuestras penas y dolores? Ven y mira
al ciprés, óyelo al búho y ábrete camino
sobre huellas de tronos y de templos rotos.
Tus agonías son males cotidianos y un mundo está a tus pies
tan frágil como nuestra arcilla humana.

. . . .

Hiedras y cipreses, enredaderas que crecen
abigarradas y mezcladas, cúmulos de ramas
sobre lo que fueron salones, arcos derribados,
columnas diseminadas en fragmentos
volutas carcomidas y frescos en húmedas
cuevas donde el búho
cree que es medianoche y guiña.
¿Templos, baños o salones? Dígalo el que pueda;
lo que sabemos es que son paredes—
¡Contemplad el Monte Imperial!
Así se derrumba la grandeza.[12]

Y a menudo aparecen, en el tono exclamatorio que caracteriza a este último canto dominado por el sentido de las glorias pasadas y del abandono presente, aquellos llamados a la libertad frente a los cuales los italianos no podían permanecer indiferentes en el clima en que se estaban preparando los motines del 21:

Y sin embargo, Libertad, tu estandarte, roto,
pero flameante aún, ondea como el ciclón
opuesto al viento.

. . . .

Tu árbol perdió sus brotes y está ahora,
el follaje cortado por el hacha, feo y pobre.
Pero está la savia, y está aún la semilla
en la entraña del Norte, honda.
En otra primavera, más amable, su fruto
será menos amargo [13]

Aún sin negar que en su obra hay momentos de abandono lírico (pero son escasos y la poesía con la cual se acercó a una cierta pureza es, en verdad, bastante frágil: "*Así nunca más andaremos errantes / hasta la noche tarde, / aunque el corazón siga amando / y la luna siga resplandeciendo*", etc.). Byron no fue ni intentó ser un poeta lírico. Osciló entre modalidades distintas y a veces contrastantes, hasta que logró encontrar un tema que requería un lenguaje más directo, más seco y cotidiano y que le permitió por fin pasar del énfasis a lo "hablado", sin que por ello se perdieran las posibilidades de mantener aquella temática correspondiente a la naturaleza del poeta y al gusto de la época. Podemos decir que en *Don Juan*, sátira épica, los ingredientes siguen siendo —al menos una buena parte— los mismos de los relatos en verso o de *Childe Harold* (exotismo, pasiones, tragedias, mujeres, corsarios, etc.) pero ya no aparecen tratados con intenciones nostálgicas o evasivas. Aquí Byron se mueve en un terreno concreto, parece saber con exactitud qué quiere (ve con ojos distintos los paisajes y las sociedades que ha visitado y donde ha vivido) y aunque se mantiene próximo a una realidad mundana (cosas, personas, escenas y acontecimientos verdaderos), su voz tiene un registro cortante, un timbre severo hasta en los momentos de aparente cinismo. Su oposición a la sociedad ya no es abstracta, sus objetivos aparecen claros, son reconocibles, así como anteriormente su modelo era la poesía de Pope, ahora el modelo aparece superado y hay que pensar, en cambio, en la denuncia incisiva de Swift. Dentro del marco de las aventuras de Don Juan, que transcurren de España a Grecia, de Oriente a Rusia y a Inglaterra, no sólo los personajes (Doña Julia, Haydée, Gulbeyaz, lord Henry, lady Adeline: a veces tiernos, apasionados, trágicos o distorsionados en una sátira feroz) adquieren una evidencia que el poeta nunca había logrado antes, sino que hasta la naturaleza es más auténtica. Como señala Grierson, en algunas escenas "la naturaleza misma parece tomar la pluma y escribir en versos más simples y apasionados, aunque menos solemnes, que aquellos que había dictado a Wordsworth".[14]

Era la costa —creo que era la costa que antes
os describía —sí, era aquella costa
serena como el cielo en ese momento.
Las arenas inmóviles y las olas quietas,
todo estaba en paz, menos el grito
del pájaro marino y el salto del delfín y el leve
rugir de pequeñas olas rechazadas por
rocas bajas o escolleras que las arrojaban
contra aquellos límites que apenas
humedecían

. . . .

Era la hora más fresca, cuando el sol redondo
se hunde enrojecido detrás de la colina azulada
que parece el límite del mundo
y la naturaleza inmóvil está ceñida de silencio y de sombra,
con el relieve de los montes lejanos que se
extienden hacia un lado
en semicírculo, y el mar profundo y frío
y quieto hacia el lado opuesto, y el cielo rojizo
como una estrella única que resplandece
como un ojo . . .

Don Juan, como todo poema bien acabado, no se presta a citas, pero será oportuno sin embargo, tomar frente a los momentos más libres y abiertos apenas sugeridos, otros momentos en los que resalta con evidencia la vena satírica heroico-cómica, como en el episodio del naufragio.

Ahora era evidente que el barco
se hundía rápidamente por la proa.
Borradas las diferencias, algunos volvieron a rezar
y a hacer votos de velas a sus santos,
sin haber podido cumplir con sus promesas;
algunos miraban por la borda, otros
preparaban los botes y hubo uno
que pidió que Pedrillo lo absolviese
y Pedrillo, confundido, lo maldijo.[15]

O como en las escenas inglesas, en las que parece recrear un mundo parisino.

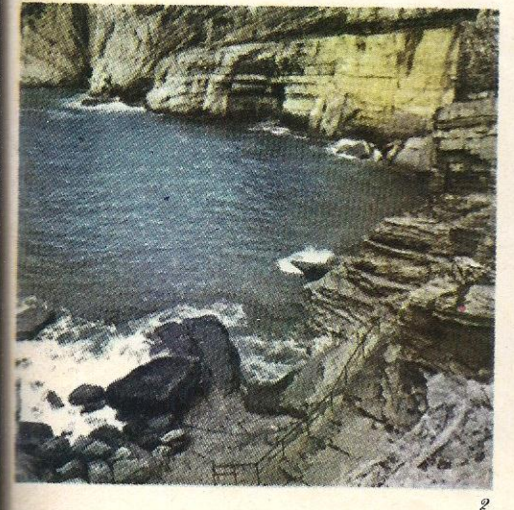
Las damas —pintadas unas, pálidas las otras—
enfrentaban a su modo las mañanas.
Si estaban bien, cabalgaban, caminaban;
si mal, leían o contaban cuentos
o charlaban sobre el último baile o discutían
la moda que habría de imponerse
arreglando a la última sus sombreros,
o amontonaban doce hojas en una cartita
para hacer de sus corresponsales un deudor.

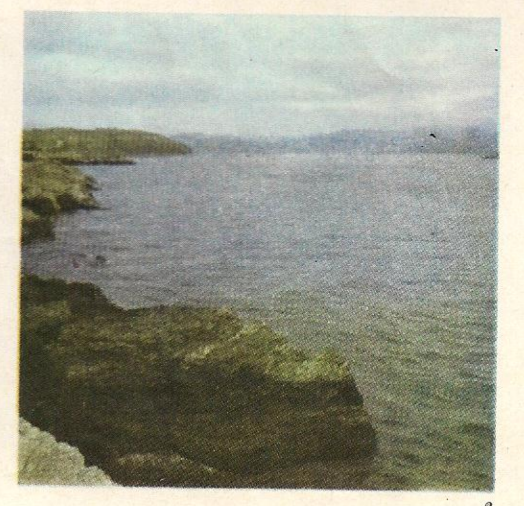
Cualquiera que haya sido para Byron la fuente de la leyenda de Don Juan (Tirso de Molina o Molière, Mozart o la pantomima del payaso Grimaldo en el Covent Garden), el poeta utilizó estas fuentes con un fin preciso: hostigar las costumbres de una sociedad feroz y ridícula; el valor del resultado no reside solamente en las cualidades líricas o realistas del dictado expresivo o en la variedad y en la amplitud narrativa. Byron utilizó las fuentes del "burlador de Sevilla" del mismo modo como, por ejemplo, Giraudoux ha utilizado en su teatro algunas fuentes clásicas, y tuvo el mérito de hacer de Don Juan un personaje contemporáneo y significativo.

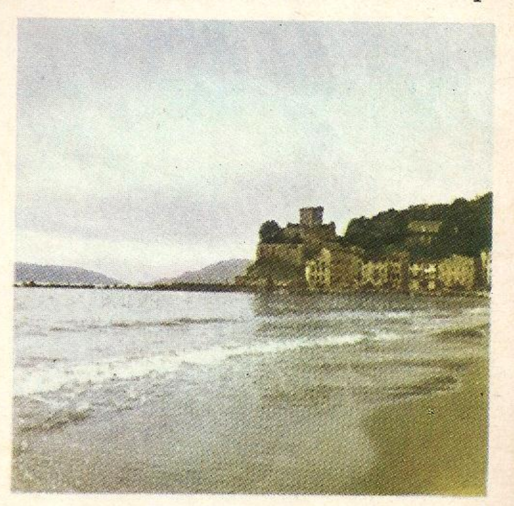
Del Po al Arno

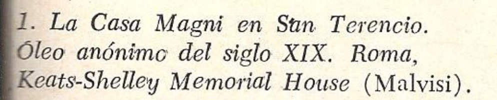
En abril de 1819, después de haber terminado el segundo canto del *Don Juan* y estando en abierta polémica con el editor y con amigos y críticos —entre los cuales se encontraba Fóscolo—, Byron encuentra a Teresa Gamba, de diecisiete años, esposa del sexagenario conde Guiccioli, y la sigue hasta Rávena. El 29 de junio escribe a Murray: ". . . cabalgo y ando todos los días por los bosques . . . y veo a mi dama todos los días a horas apropiadas (o inapropiadas) . . . Si la perdiera, perdería a un ser que por mí ha corrido muchos riesgos, y a quien amo por muchas razones . . . Yo no sé qué haría si ella muriese; me haría saltar los sesos . . .".

Al poco tiempo se convierte en el amante legítimo de la condesa. Pero lo hace casi por cansancio —es después del desorden de Palacio Mocenigo—, con esa especie de pasividad que a veces nos hace sospechar que sea el componente más verdadero de su conducta con las mujeres. O de lo contrario, un intento de coherencia con el modelo ya constituido. "¿El amor? ¡Qué fatiga!", se le escapó una vez. En Rávena no renuncia a su serrallo (en el catálogo se incluyen diez caballos, ocho perros, tres monos, cinco gatos, cinco pavos, un cuervo, un águila, un halcón, dos chanchitos de la India y una grulla egipcia) ni a las cabalgatas, a la natación









1. *La Casa Magni en San Terencio. Óleo anónimo del siglo XIX. Roma, Keats-Shelley Memorial House* (Malvisi).

2. *La gruta Byron en Portovenere* (Malvisi).

3. *Vista del golfo de Lerici desde Portovenere* (Malvisi).

4. *El castillo de San Terencio* (Malvisi).

5. *Casa Magni en San Terencio* (Malvisi).



Missolonghi … 1824.

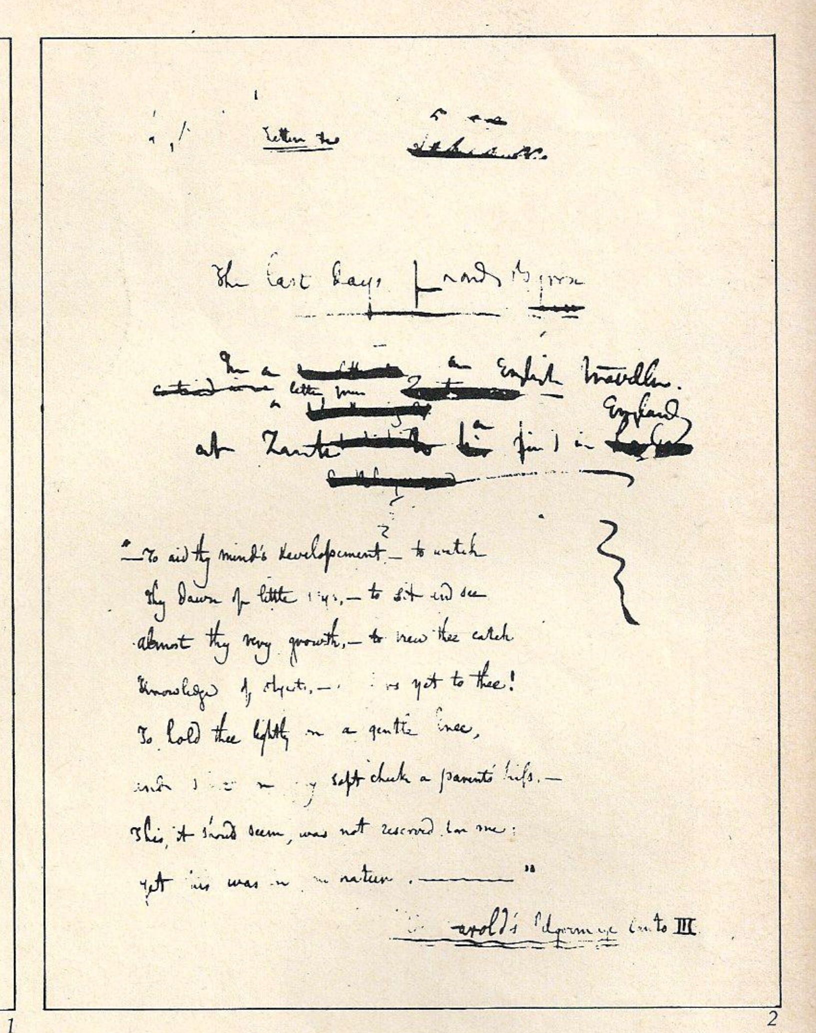
Gentlemen—

I have the honour to advise you that I have this day drawn on your house for the sum of thirteen hundred dollars in two drafts one of one thousand—and the other of three hundred dollars.—

It is probable that in a day or two I may draw for one thousand more in the same manner.

You can place these sums to my account deducting them from the balance at present in your hands …

1


The Last Days of Lord Byron

at Zante

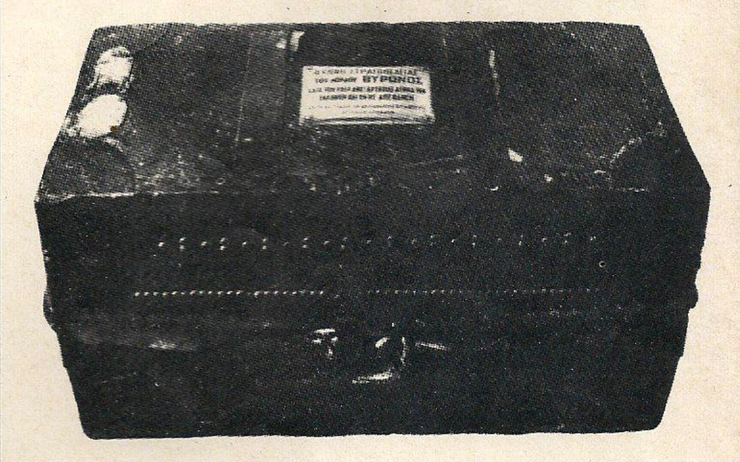
"To aid thy mind's development,—to watch
Thy dawn of little joys,—to sit and see
Almost thy very growth,—to view thee catch
Knowledge of objects,— … yet to thee!
To hold thee lightly on a gentle knee,
And … soft cheek a parent's kiss,—
This, it should seem, was not reserved for me;
Yet this was in … nature. ——"

…arold's Pilgrimage Canto III

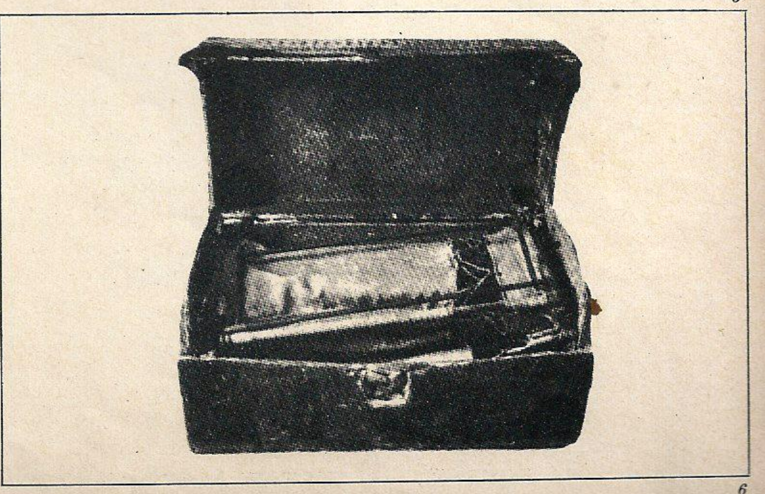
2

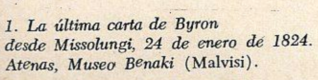

3


4



5


6


1. *La última carta de Byron desde Missolungi, 24 de enero de 1824. Atenas, Museo Benaki* (Malvisi).

2. *Canto III del* Childe Harold. *Atenas, Museo Benaki* (Malvisi).

3. *El yelmo de Byron. Atenas, Museo histórico y etnológico de Grecia* (Malvisi).

4. *La espada de Byron. Atenas, Museo histórico y etnológico de Grecia* (Malvisi).

5, 6. *El catre en el cual murió Byron. Atenas, museo histórico y etnológico de Grecia* (Malvisi).

o a la caza, pero el *show* se vuelve flojo, el poeta se aburguesa, se vuelve avaro (había vendido hacía poco su propiedad inglesa) y a las publicitadas costumbres heroicas o extravagantes se superponen otras: sólo verdura, galletas secas, agua mineral y magnesia que se hacía traer de Inglaterra. La romántica y testaruda Teresa, que no era ni particularmente inteligente ni particularmente hermosa con su cabeza desproporcionada, no le ofrece en la práctica otra cosa que un sucedáneo de vida matrimonial sin furias, sin hechos sobresalientes. Después que la condesa se hubo separado del marido, el poeta entró en la familia y, como los Gamba eran ardientes patriotas, Byron también participa de su actividad política y entra a formar parte de la Carbonería. Cuando Shelley lo va a visitar, lo encuentra "muy mejorado en todos los aspectos ... en el genio, en el temperamento, en los puntos de vista morales...". Es dudoso. En cuanto al genio: es cierto que durante este período Byron escribió muchísimo, desde el quinto canto del *Don Juan* a los dramas poéticos *The two Foscari* (*Los dos Foscari*), *Sardanapalus*, *Caín* y *Marino Faliero*, desde *The prophecy of Dante* (*La profecía de Dante*) a *The vision of Judgement* (*La visión del Juicio*), además de una traducción parcial del *Morgante Mayor* y de algunas poesías entre las cuales se puede citar *Stanzas to the Po* por la referencia que en ella hace a Rávena y a la amante:

Río que corres junto a antiguos muros
donde habita la mujer de mi amor.
cuando ella camina a lo largo de tus orillas
y tal vez tiene para mí un leve recuerdo . . .

Pero aún si *Caín* ("un sujeto metafísico, algo por el estilo de *Manfredo*") contiene algunos pasajes de indudable vigor y acerca a Byron a ciertas posiciones heterodoxas, "satánicas", de Shelley; aún si *La visión del Juicio* puede considerarse una obra maestra de sátira privada, ninguna de estas obras es comparable con el *Don Juan* ni con algunas partes del *Childe Harold*. Estas obras son más bien el resultado de una actividad frenética, descompuesta y a veces superficial: "una convulsión en el fondo de la cual no sucede nada" (Cecchi) o sucede muy poco. En cuanto al temperamento y a los puntos de vista morales, también es bastante difícil notar una mejoría; en este sentido sería suficiente citar el cinismo con que se comporta ante Shelley en varias oportunidades y la irresponsabilidad que demuestra para con Alegre, la hija que había tenido con Claire Clairmont, abandonada en un convento de Bagnacavallo, donde morirá en marzo de 1821. ¿Y en cuanto a su actividad política, hasta qué punto ésta fue auténtica, eficaz (y riesgosa)? Habría que ser honestos y decir que por lo menos las intenciones fueron sinceras; a Byron le interesaba cualquier empresa en la que estuviera implícito un móvil anticonformista. Y justamente porque *cualquier* empresa que tuviera este carácter le interesaba, sospechamos que su compromiso fuera únicamente individualista, una simple necesidad de extroversión. Si pensamos en lo que era la situación italiana de 1821, cuya gravedad no viene al caso subrayar en forma retórica, y luego pensamos en Byron que, "en medio de todo el sudor, el polvo y las blasfemias de un movimiento universal" está a punto de partir hacia Pisa ("a donde voy a pasar el invierno") porque al fracasar los motines revolucionarios la familia Gamba ha sido condenada al exilio y el poeta, como es natural, la sigue; si pensamos en todo esto, tenemos una vaga sensación de superficialidad, la sensación de que en resumidas cuentas Byron, con sus sueños acerca de una Italia libre, no había comprendido gran cosa o, por lo menos, no había "sentido" gran cosa. En cambio, y a juzgar por lo que se lee en una página de diario (18 de febrero de 1821), sus "amigos carbonarios" habían comprendido: "Yo creo que ellos me consideran sólo como un depósito que debe ser sacrificado en caso de accidente".

La elección de Pisa como nuevo lugar de residencia dependió del juicio del poeta: "No nos podíamos decidir entre Suiza y Toscana y yo voté a favor de Pisa, que está más cerca del Mediterráneo, al que amo por las orillas que baña y por mis recuerdos juveniles de 1809. Suiza es un país maldito, egoísta, sucio, situado en la región más romántica del mundo. Nunca he podido soportar a sus habitantes y menos todavía a sus visitantes ingleses ..." (de una carta a Moore del 19 de setiembre de 1821). Y en Pisa, mientras se desencadenaban los juicios —negativos y positivos, siempre extremos— sobre el contenido del *Caín* ("contra la bondad y la potencia de la divinidad, contra la razonabilidad de la religión en general"), se abre un nuevo período que verá el nacimiento y el fracaso del periódico "The Liberal" (El liberal) y la terminación de otros cantos del *Don Juan*, que había retomado después de haber prometido a los Guiccioli que no tocaría temas demasiado osados. En la casa de los Lanfranchi ("Estoy aquí en un viejo y famoso palacio feudal sobre el Arno, suficientemente grande como para albergar una guarnición, con prisiones subterráneas y secretas en los muros ...") pronto se formó un curioso y heterogéneo círculo de amigos de Shelley, que se había establecido en la ciudad toscana: Edward Williams, Thomas Medwin, E. J. Trelawny, el pintor americano West y John Taaffe, a los cuales se agrega más tarde Leigh Hunt con su numerosa familia. La idea de hacer venir a Leigh Hunt desde Inglaterra había sido de Shelley, quien quería realizar por fin aquel "diario propio" del cual tantas veces había hablado con su amigo. El primer número de "The Liberal" (en total sólo salieron cuatro) apareció el 15 de octubre de 1822 y de Byron contenía *La visión del Juicio*, una prosa y algunos epigramas. Pero Shelley que en ese número había colaborado con una traducción del *Fausto* de Goethe y una poesía, no pudo verlo. El 8 de julio mientras regresaba de Pisa a Villa Magni (entre Lerici y San Terencio) donde se había establecido, una tempestad imprevista hizo volcar la nave abierta donde viajaba con su amigo Williams y un marinero. Su cuerpo recién fue encontrado diez días más tarde, y llevado a la playa en presencia de Byron y de Trelawny. "Hemos quemado los cuerpos de Shelley y de Williams en la playa para poder llevarlos y darles sepultura. No podéis tener una idea del efecto extraordinario de esta pira funeraria, sobre una playa desolada, con las montañas al fondo y el mar hacia adelante, y el aspecto singular que la sal y el incienso daban a la llama. Todo Shelley se consumió, menos el corazón, que no quiso recibir la llama y ahora se conserva en espíritu de vino" (Byron a Moore el 27 de agosto de 1822). También la aventura de Byron se aproximaba a su fin, con pocos sobresaltos antes de la empresa final. El mismo mes en que ocurrió la tragedia de Shelley, la familia Gamba tuvo que abandonar Toscana: una pelea callejera entre los sirvientes de Byron y un sargento mayor pisano había envuelto también al poeta y a sus amigos, por lo cual el gobierno, que no veía el momento de liberarse de este grupo heterogéneo que era continuamente vigilado por agentes del gobierno austríaco, aprovechó esta oportunidad para invitarlos a salir de la ciudad. En setiembre Byron se reunió con los Gamba en Génova, donde aquéllos se habían ubicado en la Villa Saluzzo de Albaro y aquí le llegaron las primeras reacciones feroces de la prensa inglesa contra "The Liberal": "una mancha sucia sobre nuestra literatura", "una publicación innoble", "Lord Byron ha colaborado en ella con vacuidad, vulgaridad y falta de humanidad y de corazón; Shelley con una ridícula cosa sobre Goethe; y Leigh Hunt con estupideces, ignorancia y malos versos". Estos son algunos de los juicios que aparecieron en "The Literary Gazette" y en "The Courier". El entusiasmo de Byron por la revista se enfrió pronto, a lo cual contribuyó sin duda la dificultad con que transcurría la turbulenta convivencia con el director y la numerosa familia. Además, él se había ido convencido de que los ataques estaban determinados únicamente por su presencia. Por otra parte Byron, que a lady Blessington parecía cada vez más excéntrico y *demodé*, cada vez más parecido a cualquiera de sus primeros increíbles personajes, debía enconder bajo sus actitudes habituales un profundo cansancio, una tristeza y una insatisfacción mucho más auténticas de cuanto se haya confesado poéticamente alguna vez, y tal vez la conciencia de un momento de aridez expresiva. Sin contar algunos nuevos cantos del *Don Juan*, sus obras de este período parecen confirmar por lo menos una especie de incertidumbre en cuanto a qué rumbo tomar. *The age of*

bronze (*La edad del bronce*) es un poema satírico inspirado en el congreso de Verona, el drama inconcluso *The deformed transformed* (*El deforme transformado*) es una variación del tema de Fausto sobre fondo histórico, *The island* (*La ilsa*) es un pequeño poema narrativo que se basa sobre la historia del amotinamiento del "Bounty" y sobre la vida de los amotinados en Tahití y su tono no es distinto —hasta por los paréntisis amorosos (el idilio de Neuka y Torquil) y por la ambientación exótica— de los primeros relatos en verso. Byron necesitaba un cambio radical de escenario y durante algún tiempo pensó en abandonar Europa e ir a América. Pero no podía, porque se había aburguesado en medio del afecto doméstico de Teresa, olvidando aquel módulo heroico que se había construido y del cual sería fatalmente la víctima. Ya en febrero de 1823, cuando le llegaron noticias de que había recomenzado la lucha por la independencia en Grecia, el poeta había empezado a pensar en la posibilidad de ofrecer su ayuda a los insurrectos, y había hablado de ello con Hobhouse y con otros amigos ingleses. Pero fue en abril, cuando llegó el capitán Blaquière, a quien el comité inglés de ayuda a Grecia había invitado a Génova, cuando se selló su destino. El último acto había comenzado.

"Entonces mira en torno y elige tu tierra y toma tu reposo"

Según muchos testimonios, los preparativos para el viaje a Grecia fueron particularmente meditados y de carácter serio. Byron dejo muy poco librado a la inspiración "romántica" y se esforzó por comprender cuáles eran realmente las necesidades de los revolucionarios: supo por el comité que a los griegos les faltaba casi completamente la artillería y reunió todo su dinero, se procuró medicinas, equipó el bergantín inglés "The Hercules" con barriles de pólvora y dos pequeños cañones. Era como si, sabiendo que la muerte lo esperaba, hubiera decidido abandonar la poesía por un gesto que habría de dar a mucha de su poesía un verdadero significado. Desde entonces sólo escribió cuatro breves composiciones, entre ellas la que puede considerarse como el compendio de sus últimos meses de vida:

On this day I complete my thirty-sixth year (*En este día concluyo mi trigésimo sexto año*) del 22 de enero de 1824.

Si bien estos versos son para nada memorables en cuanto a sus cualidades poéticas, algunos de ellos tienen un cierto interés desde el punto de vista biográfico, en cuanto constituyen el reflejo exacto de una nueva condición:

Ya es tiempo de que este corazón se detenga
puesto que el corazón de otros ha cesado de latir:
y sin embargo, aunque no pueda ser amado,
que yo siga amando.
Mis días ya tienen el color
de las hojas amarillas; y las flores
y los frutos del amor han huido . . .

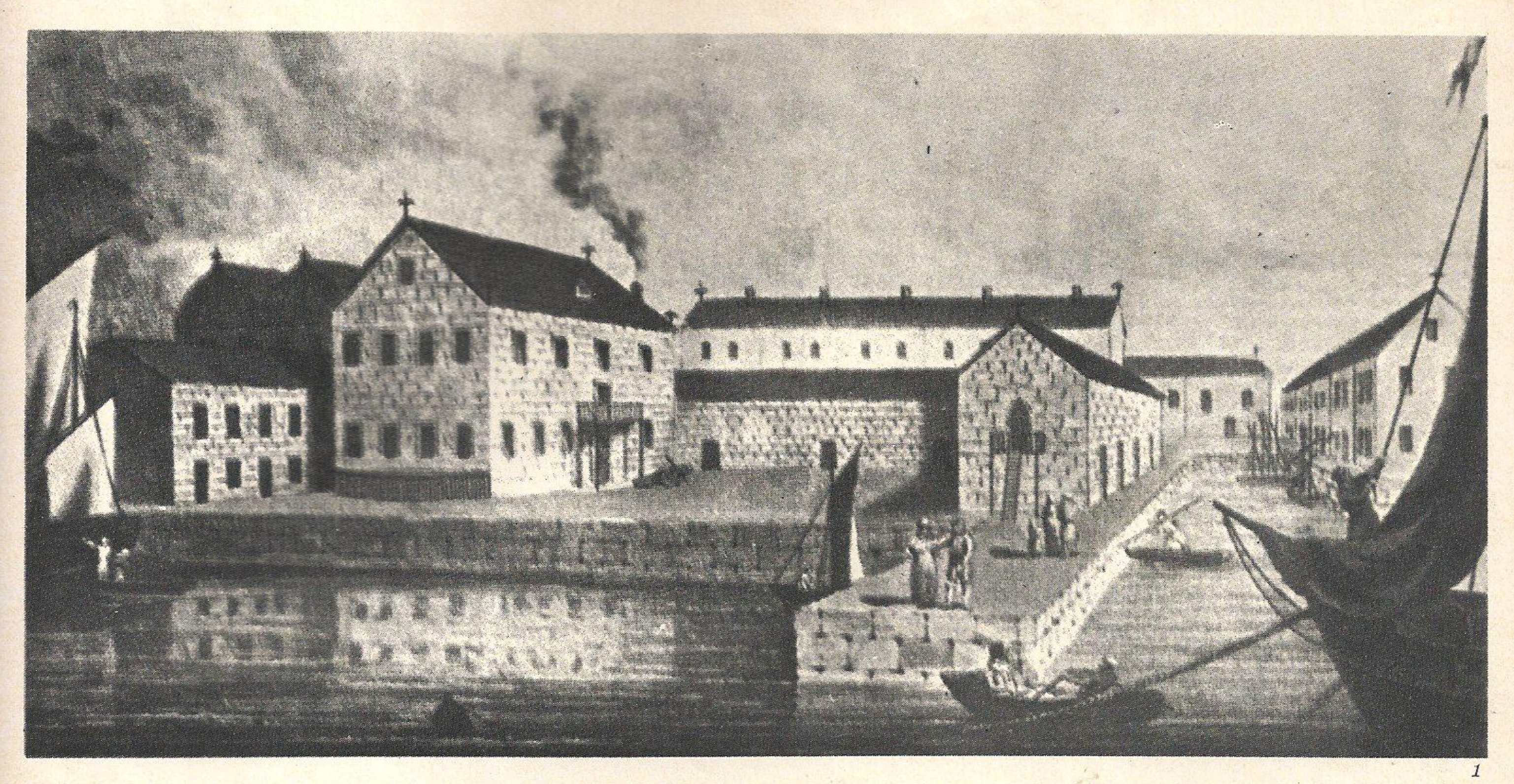
. . . .

Desdeña las pasiones que siempre se renuevan
¡humanidad despreciable! —sean para ti indiferentes
la sonrisa o la mirada severa de la Belleza.
Si tú has lamentado la juventud,
¿para qué vivir?

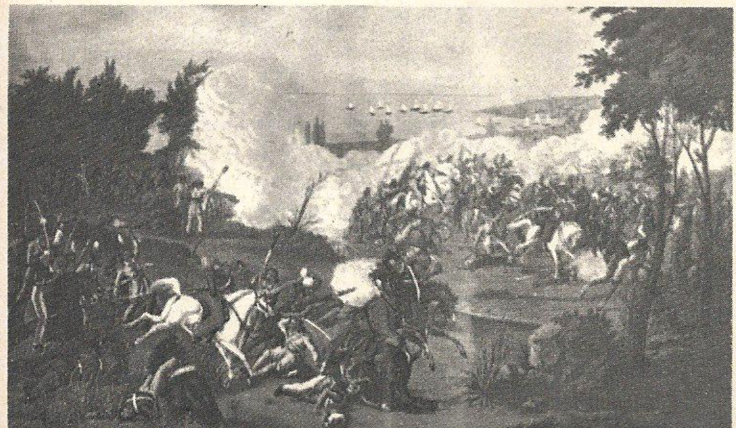
. . . .

Entonces mira en torno, y elige tu tierra,
y toma tu reposo.

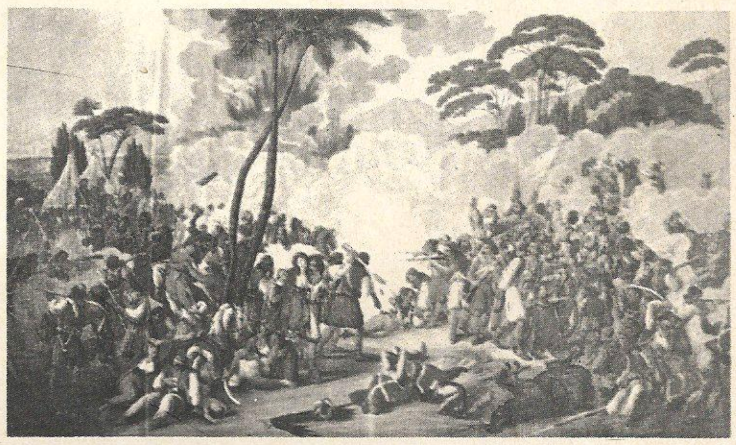
Las dificultades prácticas y sentimentales fueron superadas rápidamente y el 16 de julio de 1823 "The Hercules" salió de Génova. A bordo se encontraban Byron, Pietro Gamba, Trelawny y un jovén médico italiano, además de ocho servidores, cinco caballos y dos perros. En Lovorno subió al bergantín un joven escocés, Hamiltón Browne. El 2 de agosto llegaron cerca de las islas del Jonio y, observando las montañas lejanas de Morea, Byron confesó a Trelawny que se sentía como si "el peso de los once largos años de amargura transcurridos desde que estuve aquí por primera vez, ya no estuviera sobre mis espaldas". A la mañana siguiente el grupo desembarcó en Cefalonia, que parecía uno de los lugares más adecuados para detenerse a estudiar el desarrollo de la intrincada situación política griega. Desde el principio Byron quiso mostrarse muy distinto de como se había pintado en el *Childe Harold*: en Itaca, por ejemplo se negó a visitar lugares de interés histórico y afirmó detestar todo lo que tuviera que ver con antigüedades. Una vez que hubo desembarcado en Grecia, su deseo fue vivir y actuar en el presente, sin lamentarse por las glorias de un tiempo. Y en efecto —y no porque haya muerto allí— la aventura griega fue la menos retórica, la más "humana" de todas las que vivió. Pero no era fácil actuar. Pronto Byron se dio cuenta de que la empresa que se había propuesto no era simple. Dentro del laberinto de la política griega, la pasión cedió el lugar a la decisión. En la pequeña casa de Metaxata, frente al mar, pasaron el verano y el otoño sin que hiciera otra cosa que cabalgar entre los olivos, leer novelas de Walter Scott, recibir algún emisario de las distintas corrientes revolucionarias para recibir noticias que eran contradictorias: el dinero disminuía y en cambio aumentaba la duda en cuanto a si sería posible brindar una ayuda concreta a la causa que había elegido con tanto entusiasmo. Por fin en diciembre al poeta le pareció oportuno ponerse de parte del príncipe Mavrocordato, que garantizaba más que otros la posibilidad de constituir una autoridad estable; así, zarpó hacia Missolongi, adonde llegó el 5 de enero de 1824. Allí, en una casa de tres plantas que ocupaba el coronel Stahope, retomó con incansable obstinación sus esfuerzos en favor de la resistencia griega. Las tareas principales eran dos: formar una brigada de artillería y asaltar y conquistar Lepanto. Pero no llegó a concretar nada. Febrero y marzo transcurrieron entre rebeliones, lluvias, escaramuzas, movimientos sísmicos, demostraciones de incompetencia, traiciones. Cuando la flota turca apareció en el horizonte y parecía claro que la ciudad difícilmente podría defenderse si éstos la atacaban, el poeta quiso organizar personalmente las pocas tropas y alentar a los ciudadanos aterrorizados. A la noche, después de una larga cabalgata bajo una lluvia espesa e insistente, tuvo un violento ataque de fiebre reumática. El 10 y el 11 de abril quiso volver a salir a caballo pero su cuerpo —ya minado por los dos últimos meses de fatigas y de efectos climáticos— no estaba en condiciones de realizar esfuerzos de este tipo y los médicos empezaron a preocuparse seriamente y llegaron a pensar en embarcarlo hacia Zante, lo cual no llegaron a hacer por las condiciones del tiempo. El 15 Byron ya estaba grave. William Parry, en *The last days of Lord Byron* (*Los últimos días de lord Byron*) refiere: "... habló conmigo de mis aventuras. También habló de la muerte con gran compostura, y aunque no creía que su fin estaba tan próximo, había algo en él tan serio y quieto, tan distinto de cuanto antes había en él, que mi mente empezó a temer, y por momentos me pareció presentir su rápida disolución". Sus palabras comenzaron a ser incoherentes. Entre otras cosas, afirmó que hubiera deseado volver a Inglaterra para vivir con su mujer y su hija Ada. El día 18 deliraba: en italiano y en inglés, imaginando tal vez el ataque a Lepanto, gritaba: "¡Adelante! ¡Adelante! ¡Coraje! ¡Seguid mi ejemplo!". Y en su delirio nombró más de una vez a su hermana, a su mujer, a su hija, los lugares de su infancia. Sus últimas palabras fueron: "Ahora debo dormir". Murió al día siguiente, lunes 19 de abril de 1824, a las seis y cuarto de la tarde. Víctima de un mito que él mismo había creado, héroe tal vez en el momento en que se convertía en víctima, Byron siguió siendo, después de su muerte, o demasiado injustamente alabado o demasiado injustamente negado. Sin duda, su figura humana se confunde con su obra y la domina como pocas veces ocurre, lo cual hace que parezca inevitable una toma de posición extrema: "Se espera encontrar un poeta y uno se encuentra frente a un hombre". En todo caso, queda en pie, como ha señalado Grierson [17], que la Europa a la que Byron se dirigía estaba dispuesta a comprender y comprendió mejor su violencia que "la metafísica de Shelley o las luces que venían de Wordsworth", y que la poesía inglesa "sería mucho más pobre sin la voz apasionada y esencialmente humana que declama en *Childe Harold* y corre como un torrente en *Don Juan*".



1



2



3



4

1. Missolungi. Roma, Keats-Shelley Memorial House (Malvisi).

2, 3. Choques entre griegos y turcos y la caída de Missolungi. Litografías alemanas de 1826. Atenas, Museo Benaki (Malvisi).

4. Plato con el retrato de Byron en traje griego. Atenas Museo Benaki (Malvisi).

Notas

[1] Cfr. M. Peckham, *Oltre la visione tragica*, trad. it. de L. M. Sartini, Lerici, Milán, 1965, pág. 107.
[2] G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, Einaudi, 1949, 2ª ed., pág. 579.
[3] G. M. Trevelyan, ob. cit., pág. 579.
[4] "Aquí me siento muy feliz porque me gustan las naranjas y hablo un mal latín con los monjes, que lo comprenden porque es su mismo latín, y frecuento la sociedad (con las pistolas en el bolsillo) y nado en el Tago y a veces lo atravieso y cabalgo en asno o en mula y blasfemo en portugués, y me he pescado la diarrea y picaduras de mosquito", etc.
[5] Cfr. E. Cecchi, en *Scrittori inglesi e americani*, Mondadori, Milán, 1947, pág. 12.
[6] Cfr. T. S. Eliot, en *On Poetry and Poets*, Londres, 1957.
[7] *Idem.*
[8] Versión de Graciela Montes.
[9] Cfr. H. Read, *Byron*, Longmans, Londres, 1951, pág. 27.
[10] *Idem.*
[11] Es un tema para tratar largamente, ya que se podría afirmar razonablemente que también en muchas de las obras anteriores existe un tipo semejante de unidad. El estilo es dictado por el sujeto y el sujeto suele ser retórico, de donde el estilo (retórico) apropiado.
[12] Traducción de Graciela Montes.
[13] *Idem.*
[14] H. Grierson, en *The Background of English Literature*, Peregrine Books, Londres, 1962, pág. 91.
[15] Traducción de Graciela Montes.
[16] Traducción de Graciela Montes.
[17] H. Grierson, ob. cit.

Bibliografía

Obras de lord Byron

Fugitive Pieces, Newark, 1806. *Poems on Various Occasions*, Newark, 1807. *Hours of Idleness*, Londres, 1807. *English Bards and Scotch Reviewers*, Londres, 1809. *Childe Harold's Pilgrimage*, cantos I y II, Londres, 1812. *The Giaour*, Londres, 1813. *The Bride of Abydos*, Londres, 1813. *The Corsair*, Londres, 1814. *Ode to Napoleon Bonaparte*, Londres, 1814. *Lara-Jacqueline*, Londres, 1814. *A Selection of Hebrew Melodies Ancient and Modern*, Londres, 1815. *The Siege of Corinth - Parisina*, Londres, 1816. *Childe Harold's Pilgrimage*, canto III, Londres, 1816. *The Prisoner of Chillon*, Londres, 1816. *Manfred*, Londres 1817. *The Lament of Tasso*, Londres, 1817. *Childe Harold's Pilgrimage*, canto IV, Londres 1818. *Beppo, A Venetian Story*, Londres, 1818. *Mazeppa*, Londres, 1819. *Don Juan*, cantos I y II, Londres, 1819. *Marino Faliero-The Prophecy of Dante*, Londres, 1821. *Don Juan*, cantos III, IV y V, Londres, 1821. *Sardanapalus - The Two Foscvari - Cain*, Londres, 1821. *The Vision of Judgement*, París, 1822. *Werner*, Londres, 1823. *Don Juan*, cantos VI-XIV, Londres, 1823. *The Age of Bronze*, Londres, 1823. *The Island*, Londres, 1823. *Heaven and Earth*, Londres, 1824. *The Deformed Transformed*, Londres, 1824. *Don Juan*, cantos XV y XVI, Londres, 1824. *Letters and Journals*, edited by R. E. Protnero, Londres, 1898. *Lord Byron's Correspondece*, edited by J. Murray, Londres, 1922.

Obras sobre la vida y la obra de lord Byron

T. Medwin, *Conversations of Lord Byron*, 1824; W. Parry, *The Last Days of Lord Byron*, 1825; L. Hunt, *Lord Byron and His Contemporaries*, 1828; J. Galt, *The Life of Lord Byron*, 1830; E. J. Trelawny, *Records of Shelley, Byron and the Author*, 1878; J. C. Hobhouse, *Recollections of a Long Life*, 1909; E. C. Mayne, *Byron*, 1912. C. Du Bos, *Byron et le Besoin de la Fatalité*, 1931; P. Quennell, *Byron: The Years of Fame*, 1935; J. Austen, *The Story of Don Juan*, 1939; I. Origo, *The Last Attachment*, 1949; L. A. Marchand, *Byron*, 1958.

En esta bibliografía, que es muy parcial, no se consignan las obras citadas en el texto que aparecen indicadas en la nota.

	ARGENTINA:		COLOMBIA: $ 9.-	URUGUAY: $ 90
Precio de	Nº 164 al 154	$ 2,00	MEXICO: $ 5	VENEZUELA: Bs. 2.50